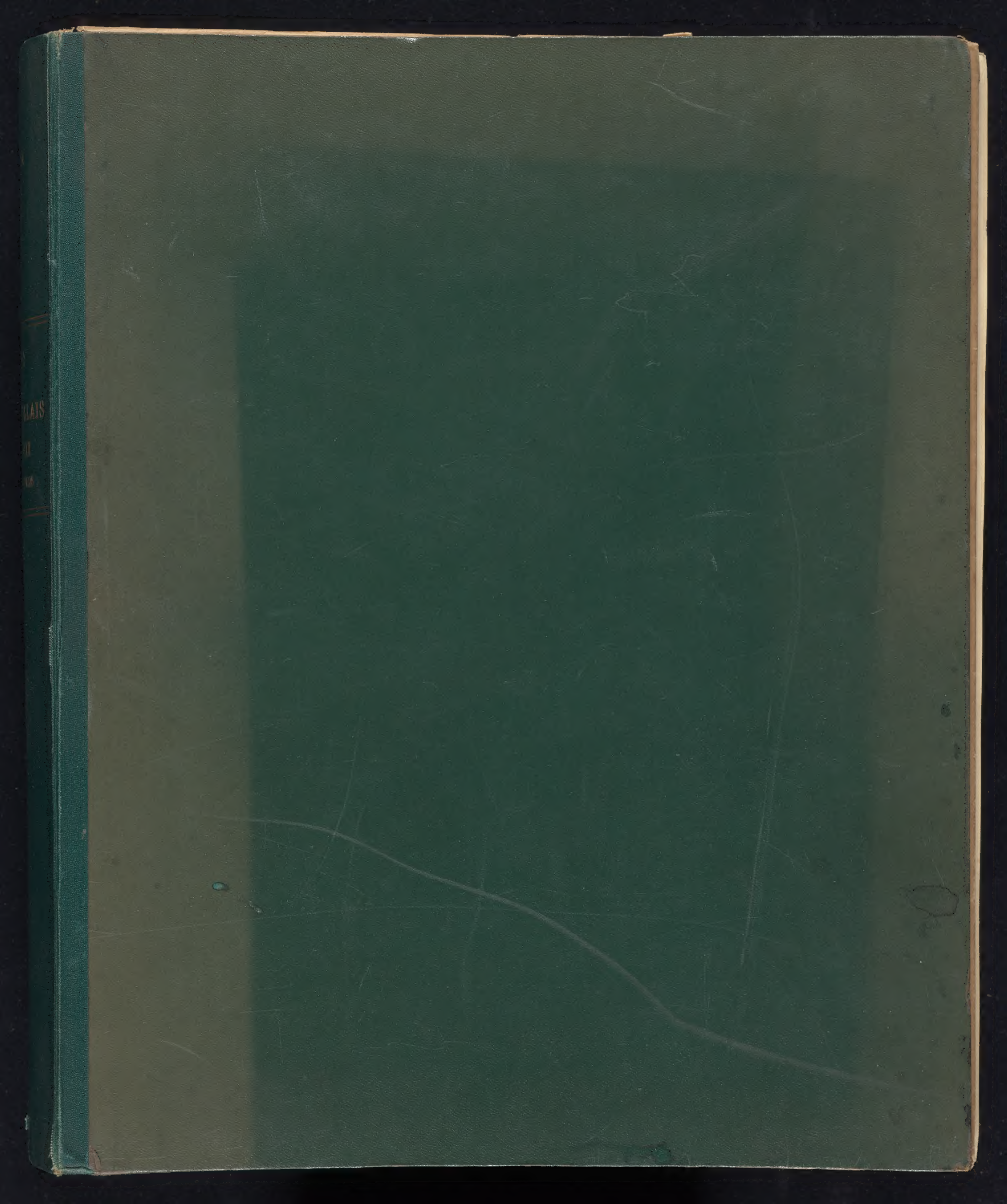


Peintres et Graveurs Anglais

DU XVIIIE SIÈCLE

(De KNELLER à REYNOLDS)

Texte par EDMUND GOSSE, LL.D.

BIBLIOTHÉCAIRE DE LA CHAMBRE DES LORDS

ÉDITION SUR PAPIER DU JAPON

AVEC QUATRE PLANCHES TIRÉES EN FAC-SIMILÉ

Et une suite supplémentaire des planches tirée sur papier de Rives

Peintres et Graveurs Anglais

DU XVIIIE SIÈCLE

(De KNELLER à REYNOLDS)

IL A ÉTÉ TIRÉ

De ce Livre

PEINTRES ET GRAVEURS ANGLAIS

DU XVIIIE SIÈCLE

(De KNELLER à REYNOLDS)

Édition française

CINQUANTE EXEMPLAIRES

Sur papier des Manufactures impériales du Japon

NUMÉROTÉS DE I à L

COMPORTANT QUATRE PLANCHES EN FAC-SIMILÉ ET UNE SUITE SUPPLÉMENTAIRE DES PLANCHES

tirée sur papier à la cuve des manufactures Blanchet frères et Kléber, de Rives

EXEMPLAIRE N° XXXVI



PEINTRES

ET

[GRA]VEURS ANGLAIS

DU XVIII[e] SIÈCLE

(DE KNELLER À REYNOLDS)

GOUPIL & C[ie]

LE JEUNE CONTEMPLATEUR

Fac-similé d'une gravure en manière noire par CHARLES HOWARD HODGES, *imprimée en couleurs*

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS

PEINTRES

ET

GRAVEURS ANGLAIS

DU XVIIIE SIÈCLE

(De KNELLER à REYNOLDS)

PAR

EDMUND GOSSE, LL.D.

BIBLIOTHÉCAIRE DE LA CHAMBRE DES LORDS



GOUPIL & CIE

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & CIE, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

24, Boulevard des Capucines, Paris

1906

PRÉFACE

Le but du présent ouvrage est de retracer les progrès de l'art du portrait en Angleterre au xviiie siècle. La partie publiée aujourd'hui comprend un choix des œuvres des principaux artistes, de Kneller à Reynolds, et nous nous proposons de continuer, dans un second volume, cette étude, en la reprenant à Gainsborough pour aller jusqu'à Lawrence. Nous ne nous sommes pas occupé exclusivement, dans ce travail, des œuvres des peintres; celles des graveurs de l'époque y ont également leur place. La peinture et la gravure de portraits ont eu, en Angleterre, au xviiie siècle, une origine purement nationale : les magnifiques gravures à la manière noire dans lesquelles les Valentine Green et les James McArdell ont interprété les tableaux de Reynolds ne le cèdent guère en intérêt à ceux-ci.

Les éditeurs et l'auteur tiennent à exprimer ici leurs remerciements aux autorités du Musée Britannique et en particulier à M. Sidney Colvin, le conservateur du département des estampes et dessins, pour le bienveillant empressement qu'ils ont mis à leur faciliter la préparation de ce volume.

SIR JOSHUA REYNOLDS, P.R.A.
D'apres son portrait par lui-même
Musée des Offices, Florence

WILLIAM HOGARTH
D'après son portrait par lui-même
Galerie Nationale, Londres

SIR GODFREY KNELLER
Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN SMITH
D'après SIR GODFREY KNELLER



ESSAI

SUR LE

RANG SOCIAL DU PEINTRE DE PORTRAITS ANGLAIS AU XVIIIe SIÈCLE



C'EST un fait curieux que le voisinage de la Hollande et les relations politiques de la cour d'Angleterre avec les Pays-Bas, à la fin du XVII[e] siècle, n'ont pas eu une influence bienfaisante sur la position du peintre de portraits en Angleterre. Quand, au Mauritshuis de la Haye, on regarde les beaux groupes des « Regenten » et des « Doelen » de Jan van Ravesteijn, par exemple, on se demande comment il se fait que les artistes anglais n'aient pas été encouragés à peindre des groupes de portraits nationaux de ce suprême intérêt. La grande Guild de Saint-Luc aurait certainement dû exercer quelque influence sur l'art anglais à l'époque où un prince de la maison d'Orange occupait le trône britannique. Mais on oublie, quand on se moque des rois hanovriens, que l'on représente populairement comme des ennemis de la « boésie » et de la « beinture », que Guillaume III ne leur cédait en rien dans son indifférence pour les beaux-arts.

On a fait remarquer que, bien que Halifax ait donné à entendre, en vers courtisanesques, qu'un monarque français eût pris soin que le sang versé à la bataille de la Boyne

En un pourpre ruisseau coulât sur nos tentures,

Guillaume d'Orange ne commanda pas une seule tapisserie pour célébrer cette victoire. Il ne reconnut l'importance de la peinture que lorsque Laguerre couvrit les escaliers d'une décoration envahissante; et l'on remarque que ni lui ni la reine Marie n'encouragèrent les portraitistes, si ce n'est en posant de temps à autre, et de fort mauvaise grâce, devant quelques peintres étrangers.

Nous ne lisons nulle part, dans les notes de Vertue, qu'un artiste hollandais de mérite ait eu l'idée de venir à Londres parce qu'un Hollandais occupait le trône d'Angleterre. Quand on a rappelé que le comte de Portland commanda quelques tableaux de batailles; qu'il exista un certain Gaspar Smitz qui peignit tant de pénitentes que les Londoniens lui donnèrent le surnom de « Madeleine Smith »; qu'un élève de Ruysdaël, Hendrik van Straaten, gagna, dit-on, beaucoup d'argent à peindre des paysages pour des amateurs anglais, on a presque tout dit, en même temps qu'on a fait voir combien l'art hollandais fut négligé sous le règne de Guillaume III. Les choses avaient bien changé depuis le temps où Charles Ier encourageait toutes les branches de l'art, depuis la peinture historique jusqu'à l'orfèvrerie. C'était le beau temps pour les artistes européens, celui où l'énigmatique Artemisia Gentileschi étonnait l'Angleterre par la splendeur de ses amours napolitaines, où Petitot et sa famille occupaient un appartement au palais de Whitehall et où, au moyen d'une généreuse pension, le Roi s'assurait les services de Francesco Klein.

On a toujours exagéré le dédain du Commonwealth pour les arts. Des choses plus importantes absorbaient alors les esprits; cependant le général Lambert, dans les moments de calme, « aimait beaucoup à encourager la peinture ». Il fit venir d'Anvers Jan-Baptist Gaspars qui lui dut d'être toujours occupé. Ce fut peut-être lui qui attira l'attention de Cromwell sur Robert Walker, un excellent peintre, surnommé le Van Dyck du Commonwealth. On ne peut qualifier d'inintelligente ou de bornée une société où d'admirables artistes tels que Walker et Samuel Cooper, « ce grand peintre de petits tableaux », trouvaient à occuper continuellement leur habile pinceau. On a souvent cité le mot de Walpole que 1660 a « ramené les arts, mais non le goût ». Cela veut dire que le délicat art national anglais, qui devait tout à Van Dyck, avait été refoulé et détrôné par l'irruption soudaine de l'idéal et des procédés français. Les arts avaient été « en quelque sorte expulsés d'Angle-

terre avec la famille royale » ; ils rentrèrent à la Restauration, bruyamment, grossièrement et avec une exubérance dangereuse et de mauvais aloi.

Rien ne pouvait présenter un contraste plus frappant avec la modestie des délicieux miniaturistes protégés par Cromwell que la vantardise des peintres présomptueux et tapageurs qui florissaient sous Charles II. Simon Verelst, qui s'intitulait « le Dieu des Fleurs », fut gonflé d'orgueil jusqu'au moment où, son cerveau atteint, il fut enfermé dans une maison de fous. On lui payait le prix inconnu jusqu'alors de 110 livres sterling pour chacun de ses portraits en buste, qui disparaissaient étouffés sous les fleurs, et les anecdotes qui couraient sur son arrogance produisaient un sentiment moitié d'amusement, moitié d'exaspération. Pepys, qui l'appelle « Evereest », voulut marchander avec Verelst, et il en fut pour sa courte honte. Mais, alors même que les reparties ironiques de l'artiste lui tintaient encore aux oreilles, il dut avouer qu'il valait la peine de faire vingt milles pour voir les œuvres de Verelst. Le duc de Buckingham le protégeait, et sa vanité ne connut aucun frein jusqu'au jour où Shaftesbury, que le peintre reçut le chapeau sur la tête, bondit, indigné, hors de l'atelier et refusa de poser. Il fut le premier artiste vaniteux qui pénétra dans la société anglaise. « Le Roi peut faire chancelier n'importe qui, disait-il ; mais il ne peut faire un Verelst de personne. » Antonio Verrio, que Charles II avait amené de France pour diriger la manufacture de tapisserie de Mortlake et qui renonça à cette industrie pour couvrir « de dieux, de déesses, de rois, d'empereurs et d'apothéoses » les plafonds et les escaliers des palais d'Angleterre, émettait les mêmes prétentions excessives.

L'arrogance de Verrio n'avait pour limite que la crainte d'offenser son royal protecteur. Cette crainte paraît avoir eu l'effet de le retenir et, dans ses portraits, on lit sur son visage fin et railleur ce tact dont Verelst était dépourvu. On accordait à Verrio une grande liberté et, un jour, à Hampton Court, qu'il était désireux de consulter le Roi sur une question d'affaires, il vit approcher Charles II, entouré de courtisans d'un rang si élevé que l'Italien n'osa s'approcher. Il cria alors : « Sire, je sollicite la faveur d'un entretien avec Votre Majesté. » Le Roi s'arrêta et, bien qu'entouré comme il l'était, il aborda de la façon la plus gracieuse avec Verrio la question des voies et moyens. Il paraît qu'à ce moment les deux potentats étaient à court d'argent, mais le Roi n'en discuta pas moins ce point avec une extrême affabilité.

Il est à noter que Verrio et Verelst étaient étrangers de naissance et d'éducation ; et le fait que ce furent ces deux hommes, bientôt suivis de Lely et de Kneller, qui revendiquèrent avec succès pour la profession de peintre un rang dans la société anglaise,

après que la Restauration eût révolutionné les distinctions sociales, nous amène à examiner de près les documents relatifs à ce sujet. Nous remarquerons que Lely était un Westphalien et nous comparerons sa carrière courtisanesque avec l'humble existence de Greenhill et de Michael Wright lequel obtint la commande des portraits des juges pour le Guildhall simplement parce que Peter Lely était trop grand seigneur pour se rendre dans le cabinet des magistrats. Nous verrons que, si les Van den Velde furent courtoisement accueillis en Angleterre, ce fut parce qu'ils étaient Hollandais. Nous constaterons que Kneller était Allemand, Dahl, Suédois, et Closterman, Hanovrien. Ce fut vers 1700 que celui-ci eut sa querelle héroïque avec la duchesse de Marlborough, ce qui fit dire au duc : « J'ai eu plus de mal à vous réconcilier, ma femme et vous, qu'à gagner une bataille. » Il est impossible de se figurer un peintre anglais de cette époque luttant d'égal à égal avec l'altière et terrible duchesse. Elle aurait autant songé à faire assaut d'esprit avec une harengère.

Les avantages mondains obtenus par les peintres étrangers en le prenant de très haut et en menaçant de quitter l'Angleterre n'étaient d'aucune utilité aux artistes anglais et ne servaient qu'à faire ressortir l'infériorité de leur condition. Henry Cooke, qui fut un des rares peintres employés par Guillaume III, — il répara et copia les cartons de Hampton Court — avait exercé la peinture en Yorkshire pendant le Commonwealth. Il essaya, dans sa vieillesse, de se faire « peintre de visages »; « mais les caprices de ses modèles le dégoûtèrent bientôt de ce métier ». Il fallait le prestige de l'artiste étranger pour obtenir quelque obéissance des frivoles beautés de cette époque. Quand elles posaient devant un Anglais, elles voulaient être obéies aveuglément et non s'entendre dire ce qu'elles avaient à faire ou comment elles devaient poser. Cooke mourut en 1700, c'est-à-dire à l'époque que l'on peut considérer comme la pire. Guillaume III, comme nous l'avons déjà dit, compléta la dégradation des beaux-arts en Angleterre, car, non seulement il affectait de ne pas s'intéresser aux artistes anglais, mais il ne tenait même pas à attirer à sa cour les artistes étrangers célèbres et qui fissent école. Le pauvre « peintre de visages », abandonné à ses propres ressources, devint un petit commerçant peu estimé.

Le seul lien qui, au début du règne d'Anne, ait rattaché l'Angleterre à la vie artistique de l'Europe paraît avoir été la France. Le peintre de portraits venait d'être mis à la mode dans ce pays. On avait beaucoup négligé le portrait peint (1) au commencement du XVIIe siècle ; en effet, en 1650, Nicolas Poussin disait qu'il n'avait pas peint

(1) On fit, il est vrai, en France, au XVIIe siècle, un grand nombre de portraits *dessinés* ou *gravés*, dont l'œuvre de Nanteuil est le modèle.

un portrait depuis vingt-huit ans et qu'il reculait devant la fatigue d'en peindre un. Occupés à brosser leurs allégories et leurs tableaux de batailles, les peintres parisiens à la mode regardaient le soin qu'il fallait apporter à la représentation d'une tête et de deux mains comme un ennui intolérable. Mais la venue de Mignard et de Rigaud changea tout cela. Cependant, ils ne renoncèrent pas, dans leurs portraits, à la solennité de leur époque, car c'eût été donner une entorse à la vérité. Quand le roi de France posa pour la dernière fois devant son peintre favori, il lui dit : « N'est-ce pas que vous me trouvez vieilli ? — Sire, répondit l'artiste, je vois quelques victoires de plus sur le front de Votre Majesté. » C'était la réponse d'un courtisan ; c'était aussi celle d'un artiste, car il mit les « victoires » dans son tableau, et peu importe le nom dont il les appelait. Rigaud, sur qui était tombé quelque chose du manteau de Van Dyck, peignit des portraits pendant près de soixante ans ; et sa carrière est une preuve du succès avec lequel le « peintre de visages » revendiqua les honneurs et les distinctions accordés à son confrère le peintre d'histoire.

Les poètes, par intuition, se rendent compte des faits plus vite que les critiques. N'est-ce pas Molière qui a dit, à l'époque où le « peintre de visages » était encore dédaigné : « Les portraits sont difficiles et demandent un esprit profond ? » Il est vrai qu'il met ces paroles dans la bouche de Mascarille et qu'elles s'appliquent aux portraits en vers ; mais cela ne leur enlève rien de leur valeur esthétique. L'infériorité des portraitistes anglais du commencement du XVIIIe siècle tenait à leur manque de valeur intellectuelle. On produisit alors une quantité énorme de portraits médiocres dont les auteurs, une triste pléiade, sont souvent cités par Horace Walpole. L'époque de la reine Anne était bien faite pour encourager l'art du portrait « intellectuel » et, en effet, les plus remarquables exceptions à la médiocrité générale sont principalement des portraits d'hommes de lettres. Une société imbue de philosophie aime à perpétuer les traits de ceux qui l'ont instruite et divertie ; et c'était dans les rares occasions où un Gay, un Swift ou un Bolingbroke consentait à poser devant lui que le « peintre de visages », encouragé une fois par hasard, faisait un sérieux effort. Mais le peu de valeur de l'immense majorité des portraits de convention, timidement et hâtivement exécutés, exerça une influence fâcheuse sur l'estime accordée par la société anglaise à la peinture de portraits.

On ne peut guère se refuser à rattacher la déchéance sociale du peintre de portraits au déclin momentané de l'art qui avait, dans le passé, illustré la peinture de portraits et qui devait donner tant d'éclat à sa renaissance prochaine. Le procédé de la gravure en manière noire ou mezzotint avait été inventé par un amateur de talent, Louis de

Siegen, un officier allemand qui vivait à Amsterdam, et dont la première œuvre, le fameux portrait de la landgravine Amelia-Elisabeth, fut exécutée en 1642. Siegen confia son secret au prince Rupert et apprit à un graveur flamand, Wallerant Vaillant, à pratiquer rapidement et avec succès ce genre de gravure. En 1905, une collection de ces premières gravures en manière noire, exposée par M. Sidney Colvin au Musée Britannique, a jeté un flot de lumière sur l'histoire de cet art séduisant. Le premier graveur en manière noire anglais, William Sherwin, vécut jusqu'en 1714; Francis Place jusqu'en 1728; Edward Luttrell jusque vers 1710. Mais Abraham Blooteling, qui grava les œuvres de Lely, les dépassa tous, de même que Isaac Beckett à qui Kneller, Riley et Wissing durent en grande partie leur popularité. Beckett mourut en 1719, et ces dates nous donnent approximativement les limites de la première période pendant laquelle la gravure en manière noire florissait en Angleterre.

M. Sidney Colvin a relevé ce fait curieux que, à l'exception de John Faber le jeune, on ne compte guère un graveur en manière noire de quelque valeur depuis John Smith, qui copia principalement les tableaux de Kneller, jusqu'à McArdell, dont le nom célèbre est lié à celui de Reynolds. M. Colvin n'indique aucune raison du remarquable ralentissement qui se produisit entre 1735 et 1750; mais on pourrait peut-être y voir un autre effet du discrédit dans lequel était tombé l'art du peintre de portraits en Angleterre. Ce n'est pas que les peintres manquassent de talent; mais le public dédaignait leurs efforts et les décourageait. A l'époque d'Aikman et de Dandridge, un portrait était regardé comme un meuble ou comme une satisfaction donnée à la vanité; le portraitiste était considéré comme un artisan et son travail n'attirait guère l'attention du public. A la fin du XVII[e] siècle, un beau portrait de Kneller ou de Dahl, reproduit en manière noire par Smith, par Simon ou par White, était reconnu comme un objet d'une valeur artistique, digne d'être acheté pour orner un cabinet par ceux qui ne pouvaient faire l'acquisition d'un tableau original. Mais nul n'avait le désir de posséder, en vertu de leur valeur propre, des reproductions de portraits de particuliers exécutés par les peintres de portraits anglais d'une époque postérieure. C'est là, bien certainement, une preuve de la médiocrité dans laquelle languissait l'art de la peinture de portraits lorsque parut Joshua Reynolds.

Il est intéressant de constater à quel point, à défaut d'une tradition technique de quelque valeur, les peintres du XVIII[e] siècle ont subi des influences que nous regarderions aujourd'hui comme purement littéraires. Cela tenait, en partie, à une certaine humilité des artistes eux-mêmes qu'écrasait le prestige supérieur des poètes et qui étaient heureux d'être considérés par eux comme des confrères. Ces parallèles

oratoires entre les différents arts, qui nous semblent aujourd'hui si exagérés, flattaient des hommes qui vivaient dans la crainte d'être pris pour de simples artisans. Le peintre, à qui l'on accordait à peine le droit de se considérer comme au-dessus d'un charpentier, était enchanté d'entendre déclarer que « la Tragédie et la Peinture sont étroitement limitées par des règles précises de temps et de lieu ». Si vague que fût cette phrase, elle le distinguait du charpentier et le plaçait à côté de Shakespeare et de Corneille. De plus, cette tendance littéraire était due aussi, au moment où naissait la critique moderne, à un désir de tout ramener aux règles d'Aristote et d'expliquer les tableaux et les statues, non moins que les poèmes, par les principes de la philosophie. Il ne nous est pas possible de savoir quels étaient les « nombreux éminents peintres et autres artistes » qui, en 1695, vinrent trouver Dryden et lui demandèrent, comme au plus grand écrivain anglais contemporain, de traduire, pour les Anglais, et pour les peintres anglais en particulier, l'ouvrage de l'unique critique d'Europe qui « connût parfaitement les règles de la peinture ». Le succès de cette entreprise démontra la justesse de vues de ceux qui l'avaient conçue. Le critique si fortement recommandé était le parisien Du Fresnoy, complètement oublié aujourd'hui. Mais son livre fut, pendant un demi-siècle, le *vade mecum* du peintre de profession. Il avait publié en vers latins un poème sur l'art de la peinture, *De Arte graphica,* qui débutait par cette maxime, si fort en honneur à l'époque qui va de Kneller à Reynolds : *ut pictura poesis erit,* ou, comme l'a dit Dryden : « La Peinture et la Poésie sont sœurs. » Ce poème, traduit en prose par Dryden, revisé en 1716 par Jervas, loué par Pope en vers étincelants, retraduit en vers par Mason et « approuvé par un demi-sourire » de Sir Joshua Reynolds, régenta les peintres de la première moitié du XVIII[e] siècle d'une façon bien plus absolue que les œuvres de Ruskin n'ont régenté les peintres de la seconde moitié du XIX[e].

Mais, malheureusement pour nous, l'attention de Du Fresnoy et de la foule de ses distingués commentateurs se porta exclusivement sur ces conceptions « d'un dessin noble et hardi » qu'ils identifiaient avec ce qu'ils appelaient la peinture d'histoire. Les compositions exubérantes qu'ils affectionnaient, les dieux dégingandés de Verrio et de Laguerre, les Sigismonds, les Ugolins ne nous disent plus rien. Les « grandes conceptions » qui devaient « rendre tout à fait belles les œuvres » nous semblent aujourd'hui on ne peut plus nébuleuses. Par contre, la précision de la peinture de portraits, que nous apprécions toujours de plus en plus, était dédaignée et jugée indigne de l'attention des critiques à la manière d'Aristote. Les conseils que Du Fresnoy donne au peintre de portraits sont fort brefs et amusants dans leur imprécision. « Il

faut, dans les draperies, tenir compte de la qualité des gens. » Si le modèle est un magistrat, que les draperies soient amples et lourdes ; si c'est un paysan, grossières et courtes ; si c'est une femme, légères et moelleuses. Il ne faut pas que les portraits soient surchargés d'or et de bijoux. Le peintre doit travailler beaucoup d'après le miroir et suivre toujours très exactement la nature. En peignant ces parties du visage qui vont par paires, comme les yeux, les joues, les narines et les lèvres, dès qu'il en a touché une, il faut qu'il donne un coup de crayon à l'autre, sous peine de compromettre la ressemblance. On ne trouve guère autre chose, dans le poème de Du Fresnoy, qui puisse être d'une utilité véritable pour un peintre de portraits, et, nulle part, il n'emploie une expression qui indique que ce critique-poète, qui était aussi un peintre d'un certain mérite, ait compris que l'art de peindre des portraits existât comme un art à part. Le fait est que cet art spécial n'était reconnu, ni dans l'école dont Du Fresnoy était sorti, ni dans cette fameuse Académie de Saint-Luc, à Rome, d'où Carlo Maratti lançait au monde policé ses édits sur le goût.

L'écrivain anglais considéré comme faisant autorité en matière d'art avait dédaigneusement exclu les portraitistes du temple. Shaftesbury, dans ses *Characteristics,* avait nettement déclaré que « le simple peintre de visages a peu de chose en commun avec le poète » ; qu'il commet cette erreur initiale de saisir ce qu'il y a de singulier et de saillant dans la forme et l'expression, et qu'il « ne fait que copier ce qu'il voit et retracer minutieusement tous les traits et les bizarreries ». Cela suffisait pour que Shaftesbury et ses fastidieux contemporains refusassent au « simple peintre de visages » toute marque honorable de distinction, puisqu'il était rigoureusement établi que les beaux-arts ne doivent jamais être capricieux ou fantastiques, mais invariablement distingués et nobles. De propos délibéré, Shaftesbury déconsidère le peintre de portraits, parce qu'il s'efforce de faire ressortir « le caractère original, particulier de son modèle ». Il peint un homme ou une femme de façon à les faire « paraître comme ne ressemblant à rien de ce qui existe au monde ». Il nous semble que ce qui constitue essentiellement l'excellence dans l'art du portrait, c'est qu'il donne l'impression d'une étude de caractère. Mais, dit Shaftesbury, c'est précisément ce qu'un bon peintre « s'appliquera à éviter ». Le grand art doit donner une représentation simple, claire et serrée de la forme plastique dans ses meilleures conditions moyennes, « ce qui serait dérangé et détruit par l'expression de quoi que ce soit de particulier ou de distinctif ».

Shaftesbury va jusqu'à dire qu'un peintre qui suit de trop près la nature et « copie exactement la vie » est « antinaturel », parce qu'il recherche l'anormal et

l'exceptionnel au lieu de consacrer ses efforts à atteindre l'harmonie idéale du dessin. Ces opinions étaient généralement acceptées au commencement du XVIIIe siècle, et les principaux connaisseurs les approuvaient. Cependant, il est manifeste — et Shaftesbury lui-même le voyait bien — que la valeur pratique d'un portrait est dans la ressemblance et qu'on ne ferait jamais faire son portrait si le tableau achevé ne devait pas se distinguer d'une tête d'Alexandre le Grand ou de celle d'un ange gardien. On tolérait donc les peintres de portraits dans la banlieue des beaux-arts; mais ils ne pouvaient participer aux honneurs de la profession et on leur donnait à entendre que, « simples peintres de visages », ils devaient se contenter d'une place modeste.

L'humilité forcée — si l'on peut ainsi parler — des portraitistes du commencement du XVIIIe siècle les a préservés des exagérations et des pompeuses erreurs qui enlèvent tout intérêt, à nos yeux, aux œuvres de leurs contemporains les peintres d'histoire ou d'imagination. Les allégories de Verrio et de Thornhill, même lorsqu'elles sont ingénieuses, ne sont que des collections de froides abstractions, sans cachet personnel. Mais il n'en est pas ainsi des meilleurs portraits de la même époque. Ils laissent à désirer au point de vue de la technique, mais, quand l'artiste était bien inspiré, ils sont souvent d'un réalisme voisin de la perfection. Ces artistes peignaient en prose, en prose riche, savoureuse, forte, qui exprimait largement et avec vérité les passions de l'époque. L'art des grands peintres d'histoire était de la mauvaise poésie, boursouflée et fausse, basée sur de prétentieuses erreurs et sur des artifices surannés. C'est l'histoire modeste de leur temps que nous ont laissée les portraitistes guindés de la première moitié du XVIIIe siècle. Aikman et Hudson avaient, sans doute, une lourdeur de main et une sécheresse de dessin qui donnent un air de dureté à leurs compositions; mais ils nous ont tracé un tableau précieux des mœurs des classes moyennes anglaises de leur temps. Ils ont préservé l'art du XVIIIe siècle d'une monotonie trop aristocratique.

La plupart des « éminents peintres de visages » du règne de Georges II ne sont plus pour nous que des physionomies vagues. En 1731, un certain Joseph Mitchell, qui s'intitulait poète de Sir Robert Walpole, publia trois épîtres en vers dédiées aux trois maîtres « éminents » de la peinture. Un des trois était Hogarth, alors fort peu estimé et qui n'avait d'ailleurs encore produit que quelques œuvres insignifiantes; les autres étaient Dandridge et Lambert, dont les noms n'évoquent plus, à notre esprit, l'idée bien nette d'un grand mérite. George Lambert était un bon vivant, qui fonda le Beefsteak Club; dans ses heures de sobriété, il brossait, avec beaucoup de brio,

d'énormes paysages. Bartholomew Dandridge, au contraire, était le type du « peintre de visages » laborieux et sans ambition, qui ne recherchait ni la gloire, ni les avantages sociaux, qui allait de maison en maison, peignant, aussi vite qu'on le lui demandait, des myriades de « têtes » et de petits « tableaux de conversation » d'un genre fort raide. Ces peintres n'avaient pas plus de motifs de croire que l'on serait curieux de les connaître, eux et leurs œuvres, que les artisans qui fabriquaient des chaises pour les salons des grands seigneurs ou plantaient des arbres dans leurs vergers. Ils ne songeaient pas à signer les portraits très simples qu'ils faisaient. Aussi, bien que l'on connaisse un ou deux des portraits peints par Dandridge, — notamment celui de Nathaniel Hook, à la National Portrait Gallery, — la masse des œuvres de sa longue carrière a disparu. Si la moitié des vieux portraits d'inconnus par un inconnu, qui se trouvent encore dans les maisons de campagne écartées, pouvaient parler, ils affirmeraient probablement avoir été peints par Dandridge.

En ce qui concerne celui-ci, il est à supposer que le patient artiste a dû subir ce que ses confrères d'aujourd'hui regarderaient comme une cruelle humiliation. Trop souvent, sans doute, il était condamné à attendre dans l'office et à sortir par l'escalier de service. Un art qui s'est exercé dans de pareilles conditions de misère prolongée ne saurait avoir d'histoire. Le peintre sur émail, que l'on consultait alors sur les toilettes et dont l'avis était parfois préféré à celui du coiffeur, paraît avoir atteint une situation plus élevée. Ce fut un orfèvre saxon, du nom de Christian Friedrich Zincke, que ses contemporains anglais appelaient indifféremment « Zink » ou « Zincks », qui travailla à Londres pendant quarante ans et qui fut le principal peintre sur émail de son temps. Sa clientèle s'étendait, en haut, jusqu'à la Cour; en bas, jusqu'à ceux qui consentaient à aller à Tavistock Square et à payer le modeste prix dont il se contentait. On peut être sûr que lorsqu'il daignait rendre les visites qu'on lui faisait, il entrait certainement par la grande porte. C'était chez Zincke qu'accouraient en foule les « dandys à perruque » qui voulaient se faire immortaliser quand ils sentaient approcher leur déclin. Avant de poser devant lui, le vieux gentleman élégant se décidait à faire « l'achat, immensément coûteux, d'une haute perruque à longues boucles », dont le prix dépassait, dans bien des cas, nous dit-on, celui de la reproduction sur l'émail de cet ornement. On raconte que M. Prime, de Witton, voulut absolument se faire peindre en *Doodle and Noodle,* et que son portrait mit à la mode cette espèce de perruque abondamment bouclée.

On conçoit aisément que, dès que le peintre de portraits s'éleva au-dessus d'un simple artisan, il fut à même de faire la loi en matière de goût personnel, ce dont

un homme habile pouvait tirer parti. Jervas, — bien que sa vanité, comme celle de Verelst, une génération auparavant, fût voisine de la folie, — affecta de se donner les airs d'un arbitre de la mode. Jonathan Richardson, qui portait une perruque à grandes boucles à la mode ancienne, voulait, quand il faisait le portrait d'un personnage important, être consulté en matière d'élégance et posait pour le connaisseur. L'exemple le plus amusant de l'influence d'un peintre est sans contredit l'histoire de la jambe de Lord Bute. Allan Ramsay, dont le peu que nous savons de lui paraît révéler une imagination fantaisiste et délicate, alliée à un humour plein de grâce et de réserve, fit en sorte de persuader à Lord Bute qu'il avait la plus belle jambe d'Angleterre. Aussi, quand il fit faire son portrait en pied, « Monseigneur releva sa robe fort au-dessus du genou droit, de façon à montrer toute sa jambe, position qu'il garda pendant plus d'une heure ». Il trouva probablement quelque compensation à sa fatigue dans les exclamations réitérées de Ramsay, qui s'extasiait sur la beauté de son mollet. Mieux encore : Lord Bute fut représenté montrant de son index tendu sa jambe incomparable. Le mollet de Lord Bute devint célèbre et influença l'art du milieu du XVIII[e] siècle. Quand le marquis de Rockingham fit faire son portrait par Reynolds, il était soutenu par la pensée que son mollet égalerait la fameuse jambe. « My Lord, dit Sir Joshua au marquis, je veux que votre mollet et celui de Lord Bute fassent la paire. »

L'histoire de Hogarth fournit les indications les plus précises que nous possédions sur le rang social du peintre de portraits du milieu du XVIII[e] siècle. Après avoir combattu avec succès, en 1728, les prétentions blessantes du tapissier Joshua Morris, qui avait refusé un de ses tableaux, et s'être ensuite aperçu qu'il n'avait aucun recours contre ceux qui publiaient des contrefaçons de ses estampes, Hogarth résolut de gagner sa vie d'une autre manière. Il se mit, dit-il, à peindre « des petits tableaux de conversation de douze à quinze pouces de hauteur ; cela (étant nouveau) réussit pendant quelques années ». Il est douteux que Hogarth ait réellement inventé, comme il le donne à penser, ce genre de portraits. Il semble que Joseph Highmore avait, à partir de 1725, au plus tard, fait exactement la même chose à la Cité, où il peignait de petits groupes de famille et où il était très répandu dans les milieux bourgeois. Peut-être Hogarth veut-il dire seulement que c'était une nouveauté dans les quartiers de l'ouest de Londres. Un autre peintre faisait la même chose ; c'était Joseph Vanderbank, dont on ne sait rien de précis, si ce n'est qu'il fut à la tête de ceux qui désertèrent l'Académie de Thornhill et qu'il gagnait sa vie en faisant des « tableaux de conversation ». Ces tableaux n'avaient pas le caractère d'originalité que Hogarth leur supposait. Les Hollandais, à l'époque florissante de leur art, avaient l'habitude de grouper, dans une

seule composition, un certain nombre de personnes de la même famille, et cela avec une grâce mouvementée qu'auraient pu leur envier leurs imitateurs anglais.

Cependant, plusieurs des spécimens anglais les plus importants de ces groupes de portraits n'ont pas un caractère domestique. *L'Assemblée de Wanstead,* de 1728, qui a été vendue récemment à Londres, et *le Comité de la Chambre des Communes interrogeant Bambridge* (1729), aujourd'hui à la National Portrait Gallery, sont des exemples typiques de « tableaux de conversation » reproduisant des incidents d'intérêt public, exécutés sur commande pour des particuliers désireux de conserver le souvenir de certaines réunions de personnages connus. On sait que Hogarth a peint le premier de ces tableaux pour Lord Castlemaine, et le second pour Sir Archibald Grant de Monymusk. On doit supposer qu'une grande partie des portraits les mieux payés du milieu du XVIII[e] siècle étaient d'ordre composite, c'est-à-dire que les têtes étaient rapidement tracées, peut-être en une seule séance pour chaque portrait, et que les accessoires, y compris les costumes et les mains, étaient ajoutés après coup et à loisir, dans l'atelier où le tableau était « cuisiné » sans beaucoup de souci de la ressemblance. L'artiste n'était toujours qu'un « peintre de visages », et la grande affaire était d'arriver à une ressemblance suffisante quant aux portraits. Pour tout le reste, on acceptait la convention comme une nécessité. Dans l'obscurité qui règne sur les dates, il est impossible de dire d'une façon précise à quelle époque Joseph Highmore et Philippe Mercier devinrent, à Londres, les peintres à la mode de ces groupes de famille; ce ne fut, probablement, qu'après que Jervas eut renoncé à exercer son art, en 1738.

* * *

Il fallait, comme nous venons de le faire, indiquer le discrédit dans lequel était tombé, à la fin du règne de Georges II, le « peintre de visages » anglais, pour apprécier à sa juste valeur ce qu'accomplit le génie personnel de Reynolds. Les critiques qui reconnaissent le mérite et les beautés des œuvres produites dans la première moitié du XVIII[e] siècle sont assez naturellement portés à blâmer l'attitude de Reynolds envers ses prédécesseurs. Ils disent, avec raison, qu'un grand artiste devrait être, plus que tout autre, prêt à reconnaître le talent de ceux dont les efforts ont amené et préparé son succès. Mais Reynolds aurait répondu que ses rivaux et ses aînés ne l'avaient pas guidé et que, loin de préparer ses triomphes, ils avaient fait de leur mieux pour les rendre impossibles. Reynolds a dit, en 1750, que ce qu'il avait senti de plus nécessaire, dans son propre intérêt, avait été d'arracher de son esprit « toutes les idées fausses

sur la peinture qu'il avait apportées d'Angleterre, où l'art était à son niveau le plus bas ». Strictement parlant, il n'est pas exact de dire que l'art était à son niveau le plus bas à une époque où Hogarth vivait, mais en ce qui concerne l'intelligente conception de la peinture et l'existence d'un principe établi ou de procédés techniques, on doit reconnaître que Reynolds avait absolument raison. Tout le système de l'art anglais était à refaire, comme s'il n'eût jamais existé.

Trois ans plus tard, quand il revint à Londres, Reynolds, éclairé par l'expérience acquise à Rome, examina de nouveau la situation. Il découvrit que ce qui manquait à ses contemporains, c'était le naturel. Un ancien élève de Thornhill, John Ellys, qui cumulait la peinture de portraits avec les fonctions de gardien des lions de la Tour de Londres, lui reprocha de ne pas suivre la tradition : — « Oh ! Reynolds, cela ne vaut rien ! Vous ne peignez pas du tout comme Kneller ! » Le nouveau maître exprima d'une façon énergique son opinion sur ses prédécesseurs : — « Ils (les peintres de portraits) ont une série de poses qu'ils appliquent à tout le monde indistinctement; il en résulte que tous leurs tableaux ont l'air d'autant d'enseignes; et, s'ils ont à peindre un tableau d'histoire ou un groupe, la première chose qu'ils font est de feuilleter leur album contenant les croquis qu'ils ont pris de divers tableaux; puis ils fouillent parmi leurs gravures, volent ici un personnage, là un autre; mais jamais ils ne se donnent la peine de penser. » La nouvelle école devait établir sa réputation en pensant, et c'est précisément la preuve d'un effort intellectuel qui distingue, nous ne dirons pas Reynolds, ce qui serait superflu, mais Ramsay et Cotes de Hudson.

S'il faut prendre à la lettre ce que dit Horace Walpole, il y avait deux mille peintres de portraits à Londres, quelques années avant le retour de Rome de Reynolds. En 1754, se reportant à dix ans en arrière, Walpole s'étonne que « le nombre des bons portraitistes soit si petit, étant donné qu'ils sont si nombreux ». En admettant que ce chiffre soit exagéré, il ne nous en donne pas moins une idée frappante de la foule de médiocrités contre laquelle Reynolds eut à lutter. Il lui fallut prendre sa place, lui inconnu, dans les rangs de cette vaste armée et se frayer un chemin pour arriver à une hauteur du sommet de laquelle les deux mille autres paraissaient presque des nains. Lorsque Mrs. Parker fit cadeau au jeune Joshua de son premier crayon, elle ne savait guère quelle révolution elle allait provoquer. Elle n'engageait pas seulement un merveilleux talent à entrer dans sa voie; elle préparait l'honneur et le succès d'une classe méprisée. Elle nous délivrait de la domination « de l'inerte bonhomme en bois, couvert de velours et de dentelles, à perruque longue ou courte, une main sur la hanche, l'autre dans le justaucorps »; et « des femmes presque aussi monotones,

en buste généralement, vêtues de satin blanc, avec des nœuds de corsage en rubans de couleurs, ou de brocart à volants avec des ruches de dentelle ». L'amusante description de Leslie évoque une image qui fait sourire, maintenant que nous la regardons comme une curiosité, mais qui n'a rien de vivant et n'indique aucune intelligence du monde dans les déprimantes années de 1740 à 1750.

Si Joshua Reynolds posséda une qualité plus développée que les autres dans son esprit supérieur et pondéré, ce fut précisément celle-là : l'intelligence du monde. Cela ressort de l'histoire de ses premiers et faciles succès. Ses biographes reconnaissent généralement que ce fut en exécutant le vivant portrait en pied du capitaine Keppel que Reynolds commença à établir sa réputation du seul peintre anglais qui sût allier, à une ressemblance frappante, cette attitude du modèle qui doit lui être « parfaitement naturelle et particulière », et cependant « dénoter toujours le gentleman élégant ». Les peintres anglais avaient oublié — et même Hogarth, errant à Covent Garden en roquelaure écarlate et buvant avec le premier garçon de taverne venu, n'avait jamais pu s'en souvenir — que la tradition des grands peintres européens avait été une tradition de bonne compagnie. Titien, Rubens et Van Dyck avaient vécu en observant une noble règle de conduite : princes eux-mêmes, ils avaient pris place parmi les princes.

Ce n'était ni la présomptueuse familiarité d'un Verrio ni l'extravagante vanité d'un Verelst; c'était la revendication, simple et courtoise, du droit qu'a un grand artiste, quand il se conduit en artiste, d'être traité en homme distingué. Jonathan Richardson avait une haute idée de ce que devait être, dans la société, la position d'un artiste; il aimait à rappeler que la cour de Rome avait accueilli Raphaël comme « le plus poli et le plus aimable gentilhomme qui fût jamais ». Mais Richardson n'était pas assez éminent comme peintre pour lutter contre la détestable tradition qui assimilait le peintre à l'artisan. Il vécut assez longtemps pour voir l'art de la peinture tomber dans la plus profonde déconsidération, et il l'abandonna avant de mourir pour cet autre art, la littérature, pour laquelle il n'avait aucun génie. Il suffit de regarder la physionomie rusée, entêtée et bourgeoise de Richardson pour voir qu'il n'était pas l'homme qu'il fallait pour donner à l'art du portrait un air de bonne compagnie. Comme Walpole, qui le jugeait avec une impartialité absolue, ne pouvait manquer de le dire, « ses hommes manquaient de dignité et ses femmes de grâce ». Il n'est pas difficile de comprendre comment, au moment où l'on citait Richardson comme le plus éminent « peintre de visages » de l'époque, il était impossible à Reynolds de rendre justice aux mérites réels d'un art si manifestement « bas-bourgeois ».

Il serait injuste, pour la mémoire de Reynolds, d'insinuer qu'il considérait les artistes

anglais contemporains comme entièrement ou principalement responsables de l'abaissement du goût en Angleterre. Ce fut à ce moment que la Société des Dilettanti publia un appel qui fut certainement inspiré par Reynolds et peut-être écrit par lui. Dans cet important document, les Dilettanti blâmaient l'ignorance et le manque de patriotisme des amateurs, qui flattaient tout ce qui était étranger et dénigraient tout ce qui était anglais. Ils déploraient les sommes prodigieuses sottement dépensées à l'étranger en objets d'un art douteux, alors qu'une faible partie de cet argent eût encouragé l'art national. « Mais, dit ce remarquable mémoire, la perte d'argent n'est pas tant à regretter peut-être que la perte de prestige; car, sous ce rapport, en tout cas, nous cédons la palme au plus mince des États qui a produit un peintre; et, à entendre ce que disent généralement nos compatriotes et d'autres encore, on croirait que, seul, ce pays-ci est incapable d'en produire un seul. Comme si le génie d'un peintre était d'une essence et le génie d'un poète d'une autre; et comme si le climat et le sol qui ont donné naissance à un Shakespeare et à un Bacon, à un Milton et à un Newton..... étaient dépourvus de toute espèce d'excellence. En réalité, voici tout le mystère : quand les princes pour leur glorification, et les prêtres pour leur avantage ont eu recours à la peinture, l'encouragement donné à la profession a eu pour résultat de vivifier l'art, et d'autres ont pensé qu'il valait la peine de se distinguer, dans l'espérance d'obtenir la même récompense..... Si le caractère national est chose digne d'intéresser les particuliers, et si, pour être complet, il importe qu'il soit sain, logique et homogène, l'état d'abandon où sont les arts, et la peinture en particulier, mérite l'attention et la sollicitude. »

Il ne saurait y avoir de doute que ces sentiments et ce point de vue étaient ceux qui influençaient Reynolds, que sa plume ou une autre les eût tracés; et il est intéressant de se demander ce qui a fait naître en lui, et, en même temps, chez les artistes anglais, la conviction si profonde, et à la fois si modérée et si sensée, de leurs défauts et de leurs besoins. Quelle en fut la cause déterminante? Doit-on croire que le génie inné de Reynolds, si pondéré et constamment mûri par les réalités de la vie, n'avait pas besoin d'être stimulé du dehors, ou doit-on accepter la théorie que la renaissance des arts en Angleterre, aux environs de 1750, était due, au moins en partie, à des influences extérieures? C'est ce que nous allons examiner rapidement.

Une légende très répandue, surtout en France, veut que ce soit à la présence de Watteau à Londres qu'il faille attribuer la renaissance de la peinture anglaise. Selon cette théorie, c'eût été la grâce éclatante du peintre magique de Valenciennes qui eût dissipé la lourdeur des artistes anglais, qui leur eût appris à voir la nature sous un autre jour, et qui eût exigé que la société leur accordât les égards qui leur

étaient dus. Cette légende est ancienne. En 1744, Rothenburg, écrivant à Frédéric II, parle de la sensation produite en Angleterre par les tableaux de Watteau. Les critiques français n'ont pas manqué de développer ce thème, et M. Virgile Josz, le plus récent et le meilleur des biographes de Watteau, va jusqu'à l'appeler le père de Reynolds et à lui attribuer directement, et à lui seul, la vigueur de l'École anglaise. D'après M. Josz, l'Angleterre a langui dans les ténèbres jusqu'au moment où Watteau apparut; et alors la lumière éclata : « Ce réalisme supérieur des sèves et de la lumière devait trouver un écho dans le pays des chatoiements infinis de l'air, de l'eau, des sables mouvants, des terres grasses et des frondaisons lourdes. » Et M. Josz dessine un arbre généalogique : Watteau enfanta Reynolds, Reynolds enfanta Lawrence et Lawrence enfanta Raeburn.

Cette théorie, si flatteuse pour nos voisins, s'écroule quand on la soumet à l'épreuve des dates. Jean-Antoine Watteau ne séjourna en Angleterre que de l'été de 1719 à l'été de 1720, et il mourut en août 1721, de sorte que son influence personnelle sur Reynolds, qui ne naquit qu'en 1723, ne saurait être admise un seul instant. Pendant son voyage à Londres, Watteau fut en relations avec Bernard Baron, le graveur parisien qui travailla pour beaucoup d'artistes anglais, et, plus tard, pour Hogarth. Il était lié d'amitié avec un autre exilé français, Philippe Mercier, qui s'était établi « peintre de visages » à Covent Garden, et il fut employé par le fameux médecin Richard Mead, qui lui commanda d'importantes compositions. Voilà les seules personnes que l'on sait avoir été fréquentées par Watteau; et il est vrai que chacune d'elles a pu exercer une influence passagère sur le monde artistique d'alors. Caylus nous dit que Watteau, « bien que Français, fut assez accueilli » à Londres, et qu'il « en rapporta de l'argent ». Il exécuta, à Londres, deux tableaux importants : *les Comédiens italiens* et *l'Amour paisible*. Mead les acheta tous deux et ils furent vendus en 1754, quand sa collection fut dispersée, à un moment où, sans doute, ils provoquèrent une admiration plus éclairée qu'à l'époque où ils avaient été faits, trente ans auparavant. C'est tout spécialement *l'Amour paisible* qui aurait produit un si merveilleux effet sur les peintres de portraits anglais. Certes, ils l'admirèrent, « ce resplendissant joyau »; mais on ne peut admettre que le petit nombre des tableaux peints par Watteau, pendant son séjour en Angleterre, justifie la supposition qu'il ait influencé directement l'art anglais par sa présence ou ses œuvres. La vérité est que, si l'on veut découvrir à Reynolds ou à Gainsborough un ancêtre étranger, il serait plus facile de trouver des preuves en faveur de Rosalba que de Watteau.

Mais on peut dire que c'est à une ville et non à un individu qu'il faut attribuer

la renaissance qui fit de l'art du portrait anglais, si longtemps méprisé, l'art le plus en vue de l'Europe. En dépit de la décadence et même de la vulgarité de la société romaine, rien ne pouvait empêcher Rome d'être toujours le foyer artistique du monde. Rome était alors un centre artistique plus fameux encore qu'au moment même où les œuvres de ses artistes brillaient d'un éclat plus vif. Il régnait, dans les ateliers de l'Europe, un esprit nouveau, on sentait que la vieille et classique peinture d'histoire avait fait son temps et que de nouvelles aspirations, de nouvelles façons de comprendre la nature étaient nées. Le jeune artiste allait à Rome non pas seulement pour imiter les maîtres anciens, mais pour sentir palpiter la vie artistique, pour voir ce que la société la plus animée du monde pouvait offrir de poésie et de magie. Boucher disait à Fragonard partant pour Rome en 1756 : « Si tu prends au sérieux les Raphaël et les Michel-Ange, tu es perdu. » Le moment était venu où les artistes devaient aller à Rome non pour copier les maîtres anciens mais pour en former de nouveaux.

Il est impossible d'exagérer l'effet que dut produire la ville magnifique sur un tempérament comme celui de Reynolds, quand il y arriva dans l'automne de 1749. Il dut lui sembler qu'il se trouvait sur une nouvelle terre et sous un nouveau ciel, et que les anciens avaient disparu. Rome, avec ses vignes et ses villas, ses carrosses de cardinaux roulant avec bruit dans les rues étroites, ses moines encapuchonnés aux pas pressés, ses discrets *fantoccini*, ses chaudes soirées, ses clairs de lune sur la voie Appienne, ses mandolines résonnant jusque sous les murs du Vatican, ses visions de femmes à l'œil noir entrevues sous les jasmins et les myrtes, ses statues antiques, auxquelles le soleil a donné la patine de l'ivoire, ses écoles et ses ateliers où régnait l'activité, — quelle révélation pour Reynolds, et combien pauvres, à la comparaison, durent lui paraître les conférences de Jonathan Richardson et les conversations du Café de Slaughter!

L'impression produite par Rome sur l'esprit et le caractère de Reynolds fut si profonde qu'on ne pourrait la décrire sans paraître exagérer. Il vit Rome avec les yeux de quelqu'un qui n'a pas encore contemplé le jour, et il s'aperçut qu'il ne savait rien, qu'il n'avait rien vu, qu'il n'avait pas encore pensé. Il sentit son ignorance et il en eut honte. « Toutes les idées fausses que j'avais apportées d'Angleterre, a-t-il dit, furent entièrement détruites et arrachées de mon esprit. Il fallut, comme il est écrit, que je devinsse *comme un petit enfant*... Bientôt un goût nouveau, de nouvelles facultés s'éveillèrent en moi, et je fus convaincu que j'avais d'abord conçu une idée fausse de la perfection de l'art. » Chose curieuse, ce furent principalement les œuvres de Raphaël qui produisirent en lui ce changement, ce qui fait voir que, bien que les tableaux de ce

maître fussent, dans les traités d'esthétique qu'on lisait alors en Angleterre, l'objet de louanges de convention, la manière et la puissance de Raphaël y étaient virtuellement inconnues. Reynolds montra à quel point était complet son réveil artistique en refusant de s'incliner devant les idoles contemporaines du mauvais goût italien. Pompeo Batoni, dont la *Madeleine repentante,* à Dresde, est une des banalités des pèlerinages artistiques, était alors dans tout l'éclat de sa renommée et occupait à Rome une situation prééminente incontestée.

Les artistes en voyage avaient coutume de s'extasier devant les chefs-d'œuvre faciles de Batoni. Lord Edgcumbe, qui était, à cette époque, le seul protecteur de Reynolds et qu'il lui importait de ne pas offenser, lui avait fortement conseillé d'entrer dans l'atelier de cet artiste; et il est probable qu'à son arrivée à Rome, telle était en effet son intention. Mais, quand il eut vu Raphaël, le Titien et Michel-Ange, il comprit aussitôt combien était creuse la réputation de Batoni, et Reynolds n'alla pas voir le peintre de portraits à la mode, qui « perchait sur le poignet doré des rois ».

Ce que ne pouvait donner à Reynolds aucun avantage fortuit, ni Rome, ni le Titien, ni Raphaël, c'était ce génie particulier qui rendit son atelier si irrésistiblement attrayant aux beautés et aux élégants de son temps. Il fut donné à l'art anglais, dont la valeur avait été si modeste, et dont l'ambition était d'égaler l'art étranger, de produire soudainement un peintre dont le génie particulier, tourné presque entièrement vers l'art du portrait, était au plus haut degré aristocratique et même anecdotique. Pour ceux qui ne se contentent pas de regarder à la surface des choses et qui savent débarrasser de la poussière qui les recouvre les mémoires du commencement de la seconde moitié du XVIIIe siècle, pour ceux-là, les toiles de Reynolds reflètent ses gloires, ses tragédies, ses scandales, son extrême splendeur et sa misère extrême. Comme l'a dit un éminent critique, personne n'a jamais su, comme Reynolds, saisir et fixer sur la toile « l'éternel féminin aristocratique ». Il était « hardi sans brutalité, libre sans licence, tendre sans faiblesse obséquieuse ». Ces qualités, réunies à son tact suprême, à son impeccable faculté d'observation, faisaient de lui un historien de la plus haute distinction, — le meilleur de ceux qui se sont contentés du pinceau pour écrire leurs mémoires. Il n'a pas de rival parmi les chroniqueurs de son temps, pas même l'infatigable Horace Walpole.

Peut-on s'étonner que l'art du portrait fût devenu à la mode, et que l'on se disputât les séances quand un magicien maniait le pinceau et que les compositions guindées des dix années précédentes se trouvaient remplacées par des peintures où il devait sembler aux nobles sujets de Georges II que les aristocrates anglais, transformés

JOHN CHURCHILL, PREMIER DUC DE MARLBOROUGH

Fac-similé d'un dessin au pastel de Sir Godfrey Kneller

Au Musée britannique



en dieux de l'Olympe, s'agitaient dans un monde féerique, dans une atmosphère baignée de resplendissante lumière? La comtesse de Harrington, une guirlande de roses à la main, se promène, au coucher du soleil, dans une clairière lumineuse, pendant que les pâquerettes naissent sous ses pas et qu'un doux zéphyr agite les gazes légères qui l'enveloppent. Lady Betty Delmé, une dryade s'il en fut jamais, entourée de ses enfants, repose sous la voûte que forment les hêtres de son parc. Lady Charles Spencer, sous un berceau de feuillage, presse contre elle, d'un geste naturel, la tête de son cheval et jette vers la profondeur du bois un regard plein de feu. Lady Elizabeth Compton, capricieusement enveloppée des voiles les plus souples, qui semble anéantie dans un doux repos et n'avoir de vivant que son œil brillant, est prête à se lancer gaiement dans quelque innocente aventure. Lady Catherine Powlet s'est étendue sur le sol parmi les roses et les myrtes ; la vicomtesse Crosbie, comme une Diane timide, arrive en dansant sur le gazon ; Lady Jane Halliday, plus hardie que ses compagnes, bondit sur la colline, rubans et dentelles au vent, sous un ciel orageux, en agitant ses bras et ses pieds dans un mouvement d'une harmonieuse et aristocratique gaieté que l'on aurait pu croire impossible de reproduire sur la toile, et que la plus légère défaillance de la part de l'artiste aurait rendue singulièrement déplaisante.

Ces tableaux, et cent autres encore, nous sont si familiers que nous ne pouvons pas facilement nous figurer l'impression qu'ils ont produite lors de leur apparition. Ces admirables grandes dames ont dû sentir que, pour la première fois, un artiste avait compris ce qu'était leur existence. Ce que Reynolds exprime mieux que Cotes et que Ramsay, bien mieux même que Romney, c'est le sentiment de parfaite sécurité de ses aristocratiques modèles. Ces parcs centenaires, ces vallons tapissés d'un gazon velouté, ces calmes perspectives boisées ne sont pas seulement des décors, ce sont des symboles. Catherine, lady Bampfylde, s'abandonne à la rêverie parce qu'elle se sent à l'abri de toute indiscrétion. Ces lis sont à elle, à elle ces arbres à l'écorce argentée, à elle cette vallée où dans le lointain sommeille un lac. Les heures peuvent s'envoler et jeter leur ombre sur le cadran solaire; rien ne viendra brusquement faire sursauter Mary, duchesse d'Ancaster, qu'un doux rêve semble charmer. Les femmes de Kneller ont l'air de se préparer à être passées en revue ; celles de Ramsay prennent des poses étudiées et suivent de leurs beaux yeux le pinceau de l'artiste; celles de Cotes même ont un aspect emprunté ; on dirait qu'elles regrettent d'être venues à l'atelier en carrosse et qu'elles jettent autour d'elles un regard soupçonneux. Reynolds seul sait leur donner un air d'abandon parfait, une aisance et une assurance

de bon ton. Regardons, pour la centième fois, *les Trois Ladies Waldegrave ;* nous serons convaincus que Reynolds a eu raison de représenter ces jeunes femmes exquises, occupées à broder au tambour sur un balcon donnant sur le jardin de la maison paternelle, dans la confiance absolue que personne ne pouvait les surprendre dans leurs virginales méditations. Peut-on s'étonner que la mode vînt subitement de se faire peindre par un artiste dont le bon goût et la distinction étaient aussi impeccables?

Cette délicatesse, ce bon goût se manifestent peut-être de la façon la plus frappante dans les groupes d'enfants peints par Reynolds. Est-il rien, dans l'art du monde entier, qui leur soit comparable ? On peut parfois trouver que ses hommes sont gauches ; ses femmes peuvent ne pas plaire toujours ; mais on ne peut nier que ses enfants, garçons et filles, ne soient toujours séduisants. Après la raideur de convention donnée par les artistes aux enfants, après ces mannequins que l'on faisait ressembler le plus possible à des adultes nains, et que l'on revêtait de costumes mal seyants, apparemment pour accentuer cette malheureuse ressemblance, la radieuse humeur mutine et l'étincelante vivacité des enfants peints par Reynolds ont dû sembler merveilleuses à leurs aristocratiques parents. C'est peut-être cela qui lui a ouvert si largement les portes des grands. Son amour de la forme enfantine et les égards qu'il avait pour l'enfance n'étaient pas un des moindres éléments de son génie. Northcote raconte une délicieuse histoire d'un petit modèle qui s'endormit dans l'atelier. Reynolds, sans bruit, prit une autre toile et esquissa rapidement l'enfant dans sa grâce amollie par le sommeil. Le modèle se retourna sans s'éveiller, et le peintre l'esquissa encore dans cette nouvelle position comme s'il dormait dans les bras d'un autre enfant. Il en résulta *les Enfants dans le bois,* tableau bien fané aujourd'hui, mais où l'on peut admirer encore cette délicieuse image du sommeil.

Les enfants de Reynolds ne sont ni des comédiens ni des symboles. Il était toujours à l'affût de quelque marque d'individualité chez eux, et il saisissait avec la plus grande habileté tout ce qu'il pouvait y avoir d'inattendu ou d'instructif dans leurs mouvements. On en voit un remarquable exemple dans le fameux groupe de Marlborough de 1777. On peut être certain que ce ne fut pas sans avoir conscience de sa supériorité que Reynolds se prépara à faire concurrence aux grandes compositions de Hudson et de Closterman, qui se font pendant à Blenheim. Quand la petite Lady Anne Churchill fut amenée par sa mère dans l'atelier de l'artiste, elle s'accrocha aux jupes de la duchesse en s'écriant : « Je ne veux pas qu'on fasse mon portrait. » Bien des artistes auraient été déconcertés ; la plupart auraient attendu que l'enfant eût retrouvé son calme et pût poser sagement. Par une inspiration bien caractéristique,

Reynolds saisit avec empressement ce joli mouvement de frayeur, et l'enfant est allée à la postérité dans cette attitude naturelle, serrée contre sa sœur aînée, le visage convulsé par une terreur enfantine. Pour expliquer cette expression de la fillette, une autre sœur, Lady Charlotte, est représentée effrayant sa cadette en lui montrant le masque d'un Silène barbu. Il n'est pas hors de propos de rappeler que, en peignant ce tableau à Blenheim, Reynolds prenait du tabac si abondamment que la duchesse, craignant pour son tapis, ordonna à un valet de le balayer. Reynolds, absorbé par son travail, s'aperçut à temps de ce qui se passait pour arrêter le domestique et pour dire à la duchesse que « la poussière soulevée par le balai nuirait bien plus au tableau que le tabac au tapis ». Bien certainement, ni Closterman ni Hudson n'aurait semé du tabac dans les salons de Blenheim, et plus certainement encore, ni l'un ni l'autre n'aurait osé faire une observation à la duchesse.

Horace Walpole, en 1776, a rendu hommage, d'une façon très amusante, à l'attitude naturelle du portrait de Lady Caroline Montagu Scott, perdue dans la neige, emmitouflée d'un long manteau, d'une capote et d'un manchon. Elle « se meurt, bleue et rouge de froid, mais elle semble si souriante et de si bonne composition, qu'on a envie de la serrer dans ses bras et de la réchauffer sous des baisers à l'en faire crier ». Rappelons encore la visite que fit, en 1775, Mason à Sir Joshua, qu'il trouva en train de peindre « trois beaux jeunes enfants échevelés » qui étaient « sous un grand miroir placé obliquement au-dessus de leurs têtes ». Nous ne pouvons qu'imaginer ce que Reynolds fit de ce groupe, car le tableau a été détruit dans l'incendie de Belvoir; mais nous croyons que l'enthousiasme de Mason était justifié : « Je ne me rappelle pas, dit-il, avoir jamais éprouvé un plus grand plaisir qu'en voyant ces superbes modèles et en les comparant avec leur réflexion dans le miroir et sur la toile. » Mais si nous nous étendions sur la révolution faite par Reynolds dans l'art de peindre les enfants, nous n'en finirions jamais. Cependant nous tenons à dire que, en représentant le bonheur domestique, en nous faisant souvenir de la place bénie occupée par l'enfant dans toute société vraiment civilisée, Reynolds s'est mis au premier rang de ceux qui ont corrigé les mœurs dans cette période critique du milieu du XVIIIe siècle.

L'indépendance de Reynolds était égale à son tact et à son charme, et l'on a cru qu'elle lui avait nui d'abord auprès de la Famille royale. Elle fut célébrée par la plume redoutable de Peter Pindar, dont les louanges étaient aussi dangereuses que les attaques. On se figure aisément que Reynolds, qui, en conduisant habilement sa barque, avait soin de n'offenser personne, depuis le roi jusqu'à une fille de cuisine,

a dû faire la grimace en lisant cette critique du goût déplorable de Georges III en matière d'art :

Les rois, Dieu merci ! ne commandent pas au goût,
Et ne peuvent forcer leurs très humbles sujets
A louer des tableaux que la raison condamne.
S'il en était ainsi, Reynolds, on t'aurait vu
Peindre d'un perruquier l'enseigne, ou quelque tête
De reine ou de lion pour un cabaretier !
Ou, pour un médecin de ta ville natale,
Enluminer des pots d'onguent ou bien des fioles ;
Dans un théâtre, enfin, pour n'être pas à jeun,
Retracer les hauts faits du sieur Polichinelle.

Ramsay avait la réputation de déployer, pour plaire, plus de grâce courtisanesque que son illustre rival ; et, sur ce point, le témoignage de Wolcot, bien qu'un peu suspect, n'est pas sans avoir pour nous quelque valeur :

Ramsay, dit-on, quand il mourut,
De reines et de rois laissa neuf salles pleines,
Où, de tous les pays, on aurait pu venir
S'approvisionner de ces rares objets.
Vice-rois et ministres, ambassadeurs même,
En emportèrent des douzaines
Aux pays étrangers,
De l'art anglais pour montrer les progrès.
S'ils furent achetés au poids ou bien au pied,
C'est ce que l'on ne m'a pas dit ;
Mais sa boutique était comme une foire
Où l'on vendait marchandise royale.
Vois ce que vaut le sourire d'un roi,
Que tu n'as su, Reynolds, attirer sur toi-même !
Des courtisans, grand sot, va-t'en vite à l'école,
Apprendre à fabriquer de l'huile d'imbécile.

Quand Reynolds fut enfin nommé peintre du Roi, en remplacement de Ramsay, l'incorrigible Peter Pindar lui reprocha d'avoir suivi ce conseil. « Il se peut, dit-il, que le grand artiste ait rêvé de mon beau poème, et entendu l'avis que je lui donnais. »

* * *

Allan Ramsay forme comme un lien entre la vieille et modeste tradition des peintres de portraits anglais et le prestigieux rayonnement de Reynolds. Ramsay paraît avoir été un homme confiant en soi-même, calme et digne, qui suivait tout droit son chemin, avec persévérance et sérénité, sans s'occuper de ce que faisaient les

autres. Il ne s'intéressait pas aux projets et aux coteries de ceux qui furent les fondateurs de l'Académie royale, institution dont, on ne sait pourquoi, Ramsay ne fit jamais partie. Sir Joshua le considérait comme le plus sensé des peintres de son temps; il avait l'esprit et le goût cultivés, et avait hérité de son père, le poète, une certaine auréole de mérite littéraire. Le Dr Johnson disait de lui : « On ne peut trouver un homme dont la conversation soit plus instructive, plus universelle ni plus élégante que celle de Ramsay. » Il avait dix ans de plus que Reynolds, et il avait étudié selon les meilleures traditions romaines de 1735. Il est certain que Ramsay, dont la peinture sèche et mièvre ne nous plaît plus, fit peur à Reynolds au début de sa carrière. Le peintre écossais avait justement cet air de bonne compagnie qui devait impressionner le plus jeune mais le plus grand des deux artistes. Reynolds ne cacha pas qu'il sentait en Ramsay « une grande supériorité ».

Une génération plus tard même, on voit des critiques éminents comme Northcote et Jackson, personnellement dévoués l'un et l'autre à Sir Joshua, demander, comme l'avait fait avant eux, et plus brutalement, Horace Walpole, si la palme de la grâce ne revient pas à Ramsay. Aujourd'hui, il nous paraît très effacé; mais en 1760 et plus tard, les connaisseurs se détournaient des femmes de Reynolds pour aller à celles de Ramsay en s'écriant : « Voilà des modèles de grâce ! » La timidité du peintre écossais lui nuisit; il avait l'horreur de toute discussion, de toute lutte; quand il trouvait un obstacle sur sa route, il faisait un détour. Il ne sut pas, comme Reynolds, se cuirasser contre les caprices du monde. Longtemps après, Northcote dit à Wilkie, pour qui, cela va sans dire, Ramsay n'était qu'une tradition, qu'il « n'était pas un bon peintre, mais un homme de génie », phrase ambiguë par laquelle il semble avoir voulu établir une distinction entre la faculté de voir et la faculté d'exécuter. Northcote reconnaissait à l'Écossais le talent d'étudier les caractères et de les traduire par le dessin; mais peu d'habileté comme peintre. Il ne cessait de vanter, à qui voulait l'entendre, les qualités très grandes, mais incomplètes, de Ramsay, et il admirait, au point d'en paraître extravagant, un portrait de la reine Charlotte :

« Elle avait un éventail à la main. Seigneur! comme elle le tenait, cet éventail! Il (le portrait) était faible au point de vue de l'exécution, et les traits étaient ordinaires, — mais tout ce que je puis dire, c'est qu'il était aussi loin que possible de tout ce qui ressemble à de la vulgarité. Un professeur l'aurait peut-être dédaigné; mais, au point de vue intellectuel, je n'ai jamais rien vu de Van Dyck qui pût lui être comparé. J'aurais pu le contempler éternellement. »

Ramsay savait donner à ses œuvres une certaine élégance majestueuse qui n'était

ni l'animation vibrante de Reynolds, ni le charme de Gainsborough, mais un éclat discret dont on trouve le modèle dans les bustes des sculpteurs de la cour de Hollande, Rombout ou Verhulst, où les dentelles et les perles foisonnent sur d'opulentes poitrines royales. Il parvint à être, ce que Reynolds ne fut jamais dans la même acception du mot, le peintre de la Cour par excellence, c'est-à-dire le premier Anglais qui, sans perdre le respect de soi-même, se consacra à faire des portraits royaux. De 1767 à 1784, pendant la première maturité de la superbe carrière de Reynolds, ce ne fut pas Reynolds mais Ramsay qui fut le premier peintre du Roi; et il ne parvenait pas à fabriquer assez vite, dans son atelier de Soho Square, les portraits de la jeune majesté, que la société de Londres ne se lassait de réclamer. L'influence bienfaisante de Ramsay ne saurait être oubliée quand on examine le progrès que fit l'opinion dans la voie de la reconnaissance de l'art en Angleterre.

Si Reynolds conservait son calme en présence de Ramsay, son courtois et modeste aîné, il ne lui fut pas possible de garder la même attitude philosophique quand Romney apparut d'une façon si irritante. Romney, qui avait onze ans de moins que Reynolds, était encore ouvrier ébéniste alors que Reynolds commençait à fréquenter les duchesses. Northcote a dit à Hazlitt que ces dames eurent la velléité d'abandonner leur ancien protégé en faveur du jeune prodige. Romney « lui prenait tous ses clients ». Le commencement de cette défection dut se produire en 1770, au moment où Romney, renonçant à l'allégorie et à l'histoire, se mit à faire des portraits et attira l'attention générale par un portrait en pied très réussi de Mrs. Yates. « La ville, écrivait Thurlow, est divisée en deux camps; je suis du camp de Romney. » Quand, en 1773, Romney résolut de fuir Londres et de s'enterrer pendant deux ans à Rome, Reynolds, certes, respira plus librement. Jamais il n'alla davantage dans le monde, jamais il ne se laissa emporter aussi complètement par le tourbillon des dîners, des bals, des réunions de club que pendant les trois mois qui suivirent l'alerte que lui avait causée Romney. Il était tellement absorbé tout le jour par ses affaires ou ses plaisirs que ses élèves eux-mêmes n'avaient que de rares occasions de le voir. Sir Walter Armstrong dit que la cinquantième année de Reynolds fut l'époque la plus caractéristique de sa vie. Mais, en 1775, Romney, dont le talent naturel avait été développé et mûri par l'étude, dont le sentiment exquis de la beauté féminine était parvenu à son plus haut degré, revint d'Italie et s'établit à Cavendish Square. Reynolds fut mortifié de voir cet homme nerveux, taciturne, irritable, s'élever soudain, sans effort, au sommet de la vogue, grâce uniquement à ses caressants portraits de femmes.

L'avènement de « l'homme de Cavendish Square », du faux Corrège, coïncidait avec d'autres ennuis semés sur le chemin de Reynolds, jusqu'alors si uni et si fleuri. Sa querelle avec Nathaniel Dance, son désaccord avec Gainsborough, sa dispute avec Hone, datent tous du même moment. Dans aucun cas on n'a le droit de dire que les torts furent du côté de Sir Joshua Reynolds ou de lui reprocher aucun acte caractérisé. Cependant il est certain que l'homme dont la carrière avait été sans nuage, qui avait ravi ses contemporains et scandalisé ses aînés par l'aisance facile avec laquelle il avait escaladé les sommets mondains, se trouva en butte aux rivalités et vit sa suprématie contestée à tout moment. Il est évident que cette crise dans le monde des arts marque la date à laquelle Reynolds commença à être la victime de la révolution qu'il avait produite. Il avait fait sortir de la médiocrité l'art du portrait et en avait affirmé la haute valeur. Sa force, sa majestueuse ambition, avaient triomphé; le portraitiste, naguère décrié comme « un simple peintre de visages », était maintenant considéré comme un des princes du monde intellectuel; il était mis au niveau de Raphaël et du Titien. Mais il y était dans la seule personne de Reynolds; et il n'est pas douteux que Reynolds se flattait qu'il continuerait d'y être seul.

La venue de Romney marqua une nouvelle étape. La société aristocratique de Londres s'était accoutumée aux caprices du peintre de portraits, et, la bataille engagée, elle se rendit presque sans résister. Il n'était plus question de faire attendre patiemment le « peintre de visages » dans l'office. Il ne se dérangeait plus; il fallait que le grand monde vînt à la porte de son atelier, et intriguât et suppliât pour entrer. Reynolds, par son charme personnel, avait soumis la mode à ses propres intérêts, mais aussi, et à un degré dont il ne se rendait peut-être pas compte lui-même, aux intérêts de l'art tout entier. Des peintres inférieurs, profitant de la vogue des portraitistes, poussaient la familiarité au delà des limites de la bienséance, et, chose surprenante, échappaient à tout châtiment. Un jour que le vieux sculpteur Nollekens modelait un buste de Benjamin West, qui venait d'être élu président de l'Académie royale en 1792, les ducs royaux d'York et de Cumberland entrèrent dans son atelier, le premier avec l'intention de faire faire son buste. Nollekens n'était pas de fort bonne humeur, mais il grogna : « Comment va votre père ? » Le duc d'York, avec sa condescendance habituelle, et craignant d'être mis à la porte de l'atelier du sculpteur à la mode, répondit, en souriant, que le Roi allait mieux. Nollekens, absorbé par son travail, oublia ses hôtes princiers jusqu'au moment où il se souvint d'eux en entendant le duc de Cumberland — qui ne voulait pas poser et qui, par conséquent, avait son franc parler — lui demander pourquoi un homme de son âge avait à sa

perruque un si haut toupet. La réponse de Nollekens fut un prêté pour un rendu : « Et pourquoi Votre Altesse Royale porte-t-elle cette moustache ? » Le duc d'York sourit et dit : « A toi, Cumberland ! » Mais que serait-il arrivé si, en 1735, par exemple, Roubillac s'était conduit de cette façon ?

Ce n'étaient que les peintres de portraits les plus en renom, et à l'époque la plus florissante de leur carrière, qui pouvaient prendre ces airs superbes avec succès. Que beaucoup d'entre eux aient agi ainsi par système, on peut le croire aisément. John Deare, en 1768, écrivait : « Je ne fréquente ici que des gentlemen. Vous allez en rire, probablement; mais ceci est entre nous, car à tout autre cela paraîtrait vanité pure. » C'est pour nous contrarier un peu, mais pour nous amuser et nous intéresser. Ainsi, « ne fréquenter que des gentlemen » était un des buts que voulait atteindre l'artiste d'avenir et il y tenait d'autant plus qu'avec du mérite et des façons agréables, il y arrivait aisément. Selon un vieux dicton espagnol, il faut s'estimer soi-même si l'on veut obtenir l'estime des autres : l'histoire anecdotique de la peinture en Angleterre au XVIIIe siècle est l'application de ce proverbe. La brusque façon dont les artistes avaient reconquis l'estime publique fut suivie du résultat inévitable en pareil cas. Les peintres qui avaient peu de talent compensèrent ce qui leur manquait par une plus forte dose de vanité. « Les infiniment petits ont un orgueil infiniment grand », a dit Voltaire; et l'on croirait que cette maxime a été inventée pour des portraitistes comme Hone et Harlowe.

L'engouement de la société de Londres pour Romney, engouement qui dura, sans se lasser, de 1775 à 1790, reposait sur la fidélité extraordinaire avec laquelle on le voyait saisir la ressemblance de son modèle au moment le plus favorable. Quand il fit le portrait du poète Cowper, à Eartham, il lui donna une ressemblance exacte et le modèle déclara que jamais l'artiste « n'avait brillé de plus de grâce ». Cependant, on ne trouve pas trace, dans ce portrait, de la défaillance de volonté et de l'incessante tristesse de Cowper; tout était ressemblant ; mais l'expression souriante avait été saisie dans un éclair, si court fût-il, de santé morale et de bonheur. Romney inspira à la muse de Cumberland et à celle de Hayley un grand nombre de vers détestables ; mais il n'avait pas l'esprit cultivé, bien qu'il fût d'un commerce agréable et doux. Rien ne prouve qu'il ait fréquenté ses modèles sur un pied d'égalité sociale comme celui sur lequel Reynolds exigeait qu'on le traitât. Georgiana, duchesse de Devonshire, qui trouvait du charme à la conversation de Johnson et de ses amis, fit preuve de beaucoup de complaisance quand elle posa devant Reynolds; mais la société de Romney l'ennuya tellement qu'elle ne put jamais laisser achever

son portrait. Romney était trop triste et trop lourd pour lui plaire. Cette femme extraordinaire était, comme disait Horace Walpole, « un phénomène » d'énergie vitale, de bon sens et de bonne humeur et « indomptée comme une comète au firmament ».

Le premier peintre qui comprit de quelle valeur pouvait être, pour séduire les clients, une maison qui fût comme un musée d'art et qui aidât au succès professionnel de son propriétaire en excitant la curiosité sur le milieu où il vivait et sur les richesses qu'il possédait, fut Richard Cosway. Ce « petit singe bien bâti », comme on l'appelait irrévérencieusement, habitait une des maisons, gardées chacune par un lion, qui marquent encore l'endroit où Stratford Place débouche dans Oxford Street. Dans cette maison, comme dans celle du numéro 20 où il s'installa bientôt, il s'était entouré de tout ce que le goût de 1790 considérait comme beau et rare. Quand la belle et « hautaine » Mrs. Fitzherbert vint lui donner séance, elle put poser ses pieds, pour les préserver du froid contact du marbre, sur un des tapis de Madame de Pompadour; dans les moments de repos, elle put s'étendre sur un lit antique couvert d'opulent velours de Gênes; ses gants et son fichu reposaient sur une table ancienne incrustée de jaspe et de lapis-lazuli et ses regards coulaient vers des vases de cristal gravés aux roses d'York et de Lancastre, qui avaient figuré, disait le peintre courtisan, aux banquets donnés par le cardinal Wolsey. De telles splendeurs étaient bien faites pour intéresser son royal, mais morganatique époux, quand elle lui en parlait; et il fallut bien que le plus poli des princes vînt lui-même admirer les coffrets d'émail, les sièges dorés, les horloges à musique en écaille et les vieilles tapisseries du Singe fortuné. Tout ce bric-à-brac valait la peine d'être réuni, car la renommée de sa splendeur — « des pièces qui ressemblaient plus à un lieu enchanté décrit par un poète, que tout ce que l'on avait vu auparavant dans une maison particulière » — amena à Stratford Place les beautés de la cour du Prince de Galles. Venues en curieuses satisfaites, elles restaient des clientes généreuses.

Maria Cosway, la femme du Singe, jouissait de plus de notoriété encore que lui. Georgiana, duchesse de Devonshire, l'admit dans son intimité et elles échangeaient des lettres confidentielles sur la façon de jouer de la harpe et sur les mérites des couturières. Il est possible, probable même, que ce fut l'ambition de Maria Cosway qui poussa son mari à cette prodigalité tapageuse qui causa aux Londoniens un étonnement éphémère. Ce fut cependant le mari et non la femme, le père et non la mère qui fit embaumer leur fille et ajouta ses cendres, enfermées dans un sarcophage en marbre, aux ornements du salon de Stratford Place. Les fêtes qu'on y donna dans les

dernières années du XVIII[e] siècle furent parmi les plus brillantes de l'époque. Les artistes y rencontraient, sur un pied de courtoise égalité, ceux-là même avec lesquels on n'aurait pu supposer qu'ils pussent avoir aucun rapport, c'est-à-dire les moins grossiers et les plus intelligents des nobles qui soutenaient le parti du Prince de Galles. La manie des Cosway était d'affecter d'être très exclusifs. Godwin, bien que célèbre comme l'auteur de *Caleb Williams* (1794) et comme un « lion » qui savait rugir, se vit refuser une invitation à Stratford Place à cause de ses théories subversives. Quant à Cosway lui-même, comme un abbé infidèle de l'ancien régime, il prenait des allures violentes de libre penseur et de politicien, mais il ne voulait pas être envahi par les véritables républicains. Comme l'a dit Northcote, il était « un de ces hannetons auxquels personne n'accorde aucune importance ».

Néanmoins, dans son art spécial, Richard Cosway avait presque du génie. Maria Cosway aussi avait beaucoup de talent, mais elle poussait l'excentricité jusqu'aux limites de la folie. Nous voyons, par l'exemple de Mrs. Cosway, comment l'artiste du XVIII[e] siècle finit par perdre pied dans le monde et par tomber dans l'ostentation la plus absurde. Elle quitta son mari et, comme elle était capable de vivre dans l'aisance, grâce à l'habileté de son crayon, elle s'établit à Paris d'où l'écho de son extravagante splendeur arrivait parfois jusqu'à Londres. Enfin, à la surprise de tous, elle s'enferma dans un cloître et l'on apprit ensuite qu'elle était la supérieure d'une maison de religieuses à Lyon. Le bonheur des voyageurs anglais, de passage dans cette ville, était de se poster dans les rues pour la voir se rendre à la cathédrale, ce qu'elle faisait régulièrement, à la tête d'un cortège de novices et revêtue d'un costume bleu de ciel parsemé d'étoiles de velours. Il est bizarre qu'une existence aussi notoire et aussi tapageuse ait ainsi fini dans l'oubli le plus complet ; et ce n'est que très récemment que l'on a découvert quel avait été le sort de Maria Cosway.

Il faut reconnaître qu'il entrait un peu de patriotisme dans l'encouragement donné aux peintres de portraits d'origine anglaise incontestée. L'ancienne tradition, d'après laquelle aucun tableau anglais ne pouvait être digne de figurer dans le salon d'un gentleman, avait été remplacée par une confiance robuste et même exagérée dans la supériorité absolue et incontestable de l'art anglais. Aucun portrait français, fût-il de la main savante de La Tour, aucun chef-d'œuvre d'un portraitiste allemand, eût-il la grâce d'un Tischbein, ne pouvait intéresser Londres à la fin du XVIII[e] siècle. Ce sentiment « protectionniste » trouve son écho dans un poème du Révérend Thomas Francklin, *fellow* du collège de la Trinité, de Cambridge, que Johnson fit

nommer aumônier de l'Académie royale, pour le récompenser de sa fervente préférence pour l'art anglais, qu'il plaçait au-dessus de l'art de tous les pays :

A la santé des grands qui protègent les Arts,
Qui pour l'œuvre d'Anglais ont de vrais cœurs d'Anglais,
Qui, bien loin de chercher leurs plaisirs au dehors,
Aident le vrai mérite et le génie anglais.

Francklin combat le préjugé dont, pendant un demi-siècle, l'art anglais a souffert.

Nos artistes, comme nos femmes,
Nous dédaignons parce que nôtres;
De l'Italie admirant les Phrynés
Pour bien montrer notre goût artistique.

Il montre les erreurs des marchands et soupçonne que, même chez l'excellent M. Christie, tout ce qui reluit n'est pas or. Mais il prédit que cela finira. Le génie anglais, uni à la clairvoyance d'une nouvelle génération d'amateurs anglais, a placé l'art national au rang qui lui revient à la tête des nations. Les fers du préjugé sont tombés et pour tous ceux que les préventions n'aveuglent pas, le mérite de Reynolds, de Gainsborough et de Romney est universellement reconnu. Dans ce bienheureux état de choses, il est devenu inutile d'imiter les œuvres d'art de l'étranger :

Loin de nous pour jamais l'artifice et la ruse,
Par leurs faibles efforts, nos aiglons voleront ;
Par nos bravos aidés, sans doute ils parviendront
Aux sommets glorieux qu'ils ignorent encore.

La vogue des artistes étrangers établis en Angleterre ne cessa pas brusquement lors de la renaissance de l'art national. Il suffit de parcourir les premières listes des membres de l'Académie royale pour voir combien de noms elles contenaient d'artistes nés et formés à l'étranger : Zuccarelli, Zucchi, de Loutherbourg, Cipriani, Serres. Il y avait encore un public qui n'attachait de réelle valeur à un tableau d'histoire, à un paysage ou à une statue qu'autant qu'ils étaient l'œuvre d'un homme qui avait le prestige d'une éducation artistique étrangère. Les ruines d'Antonio Zucchi et les flasques madones de Zuccarelli avaient eu du succès à Venise longtemps avant que ces habiles artistes eussent appris quelle abondante rosée tombait à Londres. L'Angleterre a toujours été (et nous espérons qu'elle le sera toujours) hospitalière au talent étranger. Mais l'art du portrait était devenu un art national grâce au pinceau de Reynolds, de Gainsborough et de Romney, et il

le demeura en dépit de tous les efforts faits pour l'asservir aux procédés continentaux. Le seul peintre de portraits étranger pratiquant les procédés étrangers qui réussit cependant, dans cette grande époque, à se faire une clientèle considérable, était un natif de la Bohême, qui fut élu académicien en 1769, sous le nom de Zoffanij, dont le véritable nom, paraît-il, était Johann Zauffely et qui, dans l'histoire de l'art, s'appelle Zoffany.

L'exemple de Zoffany, à ce propos, est particulièrement intéressant. En premier lieu, bien qu'ayant fait son éducation artistique première en Italie, il vint en Angleterre très jeune et adopta les procédés artistiques et la manière de vivre de sa nouvelle patrie. Alors que Zucchi et Carlini restaient Italiens jusqu'à la fin, alors que Bartolozzi renonçait à la nationalité britannique qu'il avait acquise et prenait la résolution de vivre et de mourir Portugais, Zoffany était absolument et singulièrement Anglais. Quand le grand-duc de Toscane l'attira à Florence par une grosse somme d'argent, quand Marie-Thérèse le fit baron de l'Empire, Zoffany suivit un moment la fortune; mais bientôt les habitudes et les préjugés anglais reprirent le dessus et le ramenèrent irrésistiblement à Londres et à Kew, où il fut enterré. Ses procédés de portraitiste, quand ils réussissent, sont entièrement anglais; on peut voir dans ses portraits de *Sir James Cockburn et sa fille* qu'il avait emprunté à Reynolds ses fonds boisés, cette aisance née du sentiment du *home*. L'esprit de Zoffany, toujours terre à terre, s'affaiblit avec les années. Mais il doit prendre rang — un rang un peu modeste — non avec les peintres qu'il avait connus à l'étranger, mais avec les illustres maîtres dans l'ombre desquels il avait passé sa jeunesse studieuse à Londres.

Zoffany était un favori de Georges III, qui aimait l'ordre dont il faisait preuve et ses façons méticuleuses. Il l'aimait, comme il aimait West, pour son *John Bullisme,* pour son tenace et timide toryisme, pour son manque de toute indépendance politique. Dans toutes les anecdotes que l'on a conservées de Zoffany, il y a quelque chose d'incolore et de craintif, mais rien absolument d'étranger. Le Roi qui, on l'a vu, n'avait jamais goûté véritablement l'indépendance et la fermeté de Reynolds, aimait aussi Gainsborough, mais pour des motifs bien différents. Le caractère de ce délicieux artiste est résumé dans ces paroles de Northcote : « C'était un gentleman né et, malgré sa simplicité, il ne manquait pas d'esprit. » Au moment où le tourbillon des fêtes politiques et mondaines que Reynolds aimait tant était incessant, Gainsborough y était parfaitement indifférent : ses tableaux, le spectacle enchanteur qu'offrait le monde à ses yeux, le désir de le reproduire sur la toile, telle était la seule ambition qui pût agiter l'âme de Gainsborough. Il n'avait pas la parole facile ni l'esprit

d'un rhéteur. Mais ce que Northcote appelle sa simplicité lui fut d'un bon secours quand, en 1783, Reynolds, dans un *discours* trop sommaire, exposa sa théorie que les masses de couleur dans un tableau doivent être d'un ton chaud et moelleux. Gainsborough ne voulut pas discuter, mais il peignit *l'Enfant bleu* pour réfuter cet axiome tyrannique et téméraire. Son principal défaut, petit côté d'une nature renfermée, toujours consciente de l'inspiration qui l'animait, était une certaine irritabilité et l'incapacité d'apprécier la valeur d'autrui. On ne le vit que trop de son vivant, et il ne manqua point de railleurs pour reprocher à Gainsborough d'être le maître isolé qui,

> Du haut du trône où il peint,
> Regarde avec dédain les autres peintres
> Comme un grand amiral une escouade de balayeurs.

Nous avons coutume de ne parler que de ces géants de l'art du portrait, mais Londres était plein de peintres plus modestes qu'il ne faut pas négliger. Il y avait un nombre infini de portraitistes de tout genre et de tout degré quant aux prix qu'ils demandaient. Nous trouvons une indication de ce que faisait payer un commençant dans une anecdote relative à Ozias Humphry, plus tard académicien : montrant à Reynolds un portrait que celui-ci trouve si bien qu'il veut l'acheter : « Dites-moi votre prix ? demande Reynolds ; cela pourra vous être utile. » Humphry supplie en vain le maître d'accepter son tableau ; Reynolds insiste pour en connaître le prix. Quand Humphry avoue que c'était trois guinées, Reynolds reprend : « C'est trop peu, je vous en donne cinq ; que ce soit votre prix à l'avenir pour un tableau de ce genre. » Ozias Humphry s'éleva rapidement. Cinq ans plus tard, nous le trouvons avec Romney, invité à Knowle « par leur ami commun le duc de Dorset ». En 1777, moins de dix ans après que Reynolds lui avait rendu service, c'était le tour de Humphry, « qui se faisait des amis partout où il allait » et qui avait un atelier très fréquenté à Rathbone Place, d'accueillir dans sa maison un jeune homme mal dégrossi arrivant de Cornouailles, qui était « fou de la peinture » et qui considérait comme un honneur de faire des courses pour un artiste tel que M. Humphry et de nettoyer ses pinceaux. C'était John Oppy, qui bientôt se fit appeler Opie et qui, à son tour, s'éleva au premier rang parmi les peintres. Mais les trois guinées par lesquelles commença Ozias Humphry paraissent une somme immense en comparaison des sept shillings six pence que demanda d'abord Opie pour un portrait.

Diderot a dit des choses fort piquantes sur l'aspect commercial de l'art de son temps, qui était aussi le temps de Gainsborough et de Reynolds. Il a dit : « Au

moment où l'artiste pense à l'argent, il perd le sentiment du beau. » C'est une parole sévère, à laquelle on peut opposer l'opinion pleine de bon sens de l'illustre contemporain de Diderot, Johnson, que c'est principalement, sinon uniquement le besoin d'argent qui pousse l'artiste à travailler. Une autre pensée de Diderot complète la première : « L'amour du gain hâte le pinceau et compte les heures ; l'amour de l'art arrête la main et fait oublier les semaines. » En admettant qu'il en soit ainsi, il convient d'atténuer ce point de vue que la simple pensée de recevoir le prix d'un tableau détruit dans un artiste le sentiment du beau. Diderot lui-même aurait vu là un paradoxe ; mais un paradoxe dont nous pouvons faire une adaptation qui le rendra vrai en disant : la pensée *exclusive* du gain. Ainsi modifié, cet axiome nous semble acceptable et on peut l'invoquer pour donner une idée du changement qui se fit dans l'art anglais du portrait au XVIIIe siècle.

On ne peut croire que des hommes comme Aikman et Highmore aient pu avoir une autre idée dans l'esprit que la nécessité de gagner le pain quotidien. Leur façon de vivre, leurs relations sociales n'ouvraient aucun horizon à leur espérance ou à leur ambition. Il leur fallait s'appliquer chaque jour à la tâche monotone de reproduire sur la toile les traits d'hommes et de femmes auxquels ils ne pouvaient s'intéresser, qui ne s'intéressaient en aucune façon à eux et qui ne pouvaient voir ni gloire ni honneur à les employer. On peut avec raison demander à un Diderot qui conseille aux artistes d'être jaloux de la durée de leurs œuvres, comment on peut attendre d'eux qu'ils prennent cette attitude majestueuse à l'égard d'œuvres que chacun regarde comme n'ayant pas plus de valeur qu'une perruque ou une table. Si l'on ne fait entrer dans la vie de l'artiste ce respect de soi-même qui donne à l'existence un peu d'idéal, l'artiste ne peut guère que rester au niveau de l'artisan.

Un grand changement s'opéra à la suite de la renaissance du milieu du XVIIIe siècle. Il y aurait du don quichottisme à chercher à prouver que Romney et Reynolds ne « pensaient pas à l'argent ». Il va sans dire que le revenu produit par leur pinceau entrait pour beaucoup dans leurs pensées, et il faut se souvenir que, si la recherche de l'argent pour les besoins usuels d'une vie aisée est une préoccupation, c'est aussi chose intéressante et presque un plaisir. Mais Romney et Reynolds et les artistes prospères qui vinrent après eux n'avaient plus à s'occuper exclusivement et avidement de leurs mesquins honoraires. Les guinées n'étaient plus l'unique limite de leur horizon. Les artistes étaient admis en tout honneur et même avec empressement à participer au mouvement mondain de leur époque. Ils avaient leur part dans l'histoire contemporaine et ils sentaient qu'ils contribuaient à en perpétuer

FRANCIS COTES

Reproduction d'une gravure au pointillé par PARISET

D'après FALCONET

les annales. Il ne faut pas d'ailleurs considérer comme indigne de notre attention l'importance sociale croissante dont ils jouissaient. On peut cultiver dans la solitude les formes idéales de l'art, et sans y être encouragé par le monde extérieur. Il est inutile qu'un Pérugin, un Fragonard ou un Rossetti soit dérangé ou encouragé dans ses rêveries par la présence de ses semblables. Mais le portraitiste dépend du monde. Il en est comme le miroir, et plus le monde met de confiance et d'empressement à s'offrir à lui, plus sa personnalité se dégage. C'est ce qui arriva au XVIII[e] siècle où les portraitistes furent si nombreux et où, cependant, ils conservèrent si complètement leurs qualités individuelles qu'on ne prend jamais un Russell pour un Hoppner ou un Owen pour un Beechey.



Peintres et Graveurs Anglais

DU XVIIIE SIÈCLE

SIR GODFREY KNELLER

1646-1723

Gottfried Kniller, qui, plus tard, donna à son nom la forme anglaise de Godfrey Kneller, était fils d'un peintre de portraits saxon, Zacharias Kniller, qui s'était établi à Lübeck, où Gottfried naquit le 8 août 1646. Il avait un frère aîné, Johann Zacharias, qui devint peintre de portraits et qui l'accompagna quand il vint définitivement s'établir en Angleterre. Gottfried avait été destiné à l'armée, et, de bonne heure, il alla à Leyde étudier la stratégie et l'art de la fortification. Mais son goût pour la peinture était tellement irrésistible que son père le conduisit à Amsterdam, où il entra comme élève dans l'atelier de Ferdinand Bol. Il ne paraît pas douteux que, comme l'a dit M. Lionel Cust, il eut, de plus, en 1668, l'avantage de recevoir quelques leçons de l'illustre Rembrandt. Il a certainement imité ce maître dans sa grande composition de *Tobie et l'Ange,* peinte en 1672. Quelqu'un a dit à Walpole que Franz Hals avait été un des maîtres de Kneller. En 1672, les deux Kneller partirent pour l'Italie, où Gottfried étudia sous la direction de Carlo Maratta et où Le Bernin, qui se sentait attiré vers lui, lui apprit à connaître l'art antique. Ils se rendirent à Naples, puis à Venise, où le véritable génie de Gottfried paraît s'être éveillé à la vue des chefs-d'œuvre du Titien, et, plus encore, de ceux du Tintoret, dont on peut dire qu'il imita la manière. A Venise, il reçut de nombreuses commandes des familles aristocratiques de cette ville, et il fit un portrait du cardinal Bassadonna, qui fut envoyé au Pape et qui fut fort admiré à Rome. En quittant Venise, Gottfried passa quelque temps à Nuremberg, et, après un court séjour à Lübeck, il s'établit peintre de portraits à Hambourg. Dans cette ville, il eut l'avantage d'étudier la belle collection d'art hollandais formée par les frères del Boë. En 1675, Jacob del Boë donna aux

deux frères Kneller, partant pour l'Angleterre et ayant à ce propos adopté la forme nouvelle de leur nom, une lettre d'introduction auprès d'un marchand de Londres, Jonathan Banks. Godfrey — tel était désormais le prénom du cadet — fit le portrait des membres de la famille de Banks, chez qui il demeurait. Ce fut là que Vernon, secrétaire du duc de Monmouth, ayant vu et admiré ses tableaux, le prit sous sa protection et l'installa pour quatre ans dans une maison de Durham Yard. Il y exécuta le portrait du duc de Monmouth, qui le recommanda chaudement au Roi. Charles II, en 1678, consentit à poser pour Kneller en même temps qu'il posait pour Lely. « Charles, dit Walpole, ne voulant pas se donner double peine, proposa que les deux artistes le peindraient en même temps. Lely, dont la réputation était établie, choisit le jour qui lui convenait; le jeune peintre fut obligé de faire son portrait comme il pouvait, et il déploya tant de facilité et de rapidité que son tableau fut en quelque sorte fini alors que celui de Lely n'était qu'ébauché. » Lely eut la générosité d'être le premier à louer l'œuvre de son jeune rival, et la Cour fut unanime dans son admiration; la fortune de Kneller était faite. En 1679, il alla s'installer dans une maison plus commode, située dans la Piazza de Covent Garden, où il demeura vingt et un ans. Charles II l'envoya à Paris, faire le portrait de Louis XIV, qu'il exécuta en effet; mais, avant qu'il revînt, le monarque anglais était mort. Jacques II ne le favorisa pas moins que son frère et lui commanda plusieurs séries de portraits de la famille royale. Guillaume III et Marie lui accordèrent aussi leur protection ; pour cette reine, il peignit les douze beautés de Hampton Court, puis, pour le Roi il exécuta une série de portraits d'amiraux. Guillaume, en mars 1691, le nomma son premier peintre et le fit chevalier. Kneller fit, pour lui, de nombreux portraits de souverains étrangers, et, en 1697, pour commémorer la signature de la paix de Ryswijk, il peignit un beau portrait équestre du Roi. La reine Anne et Georges Ier le comblèrent de distinctions. Toujours heureux et toujours à la mode, il fut, en 1715, créé baronet. Une de ses dernières œuvres, et peut-être la plus belle de toutes, fut la série des quarante-huit portraits des membres du Kit-Cat Club, dont il faisait partie. Kneller avait acquis une grande fortune; sa femme étant morte sans lui donner d'enfant, il laissa sa fortune au fils de sa fille naturelle, Agnès Vos. On dit que dix souverains régnants posèrent devant lui, et il s'était acquis une situation mondaine que nul n'égala depuis Van Dyck jusqu'à Reynolds.

Aucun autre peintre ne conquit, en Angleterre, les suffrages des littérateurs au même degré que Kneller, qu'encensèrent deux générations de poètes anglais, ses contemporains. Il paraît avoir cultivé l'amitié des hommes de lettres, et c'est sans

doute le cadeau qu'il fit à Dryden d'une copie du portrait de Shakespeare, connu sous le nom de « Chandos portrait », qui engagea ce poète, en 1693 probablement, à lui adresser la belle Épître (la Seizième) dans laquelle il dit :

Tels sont, Kneller, tes tableaux, tel ton art,
Que la nature semble obéir à tes vœux,
Et venir sur la toile, au-devant du pinceau;
Elle y palpite, et seule il lui manque la voix.

Dryden se trouve amené à des considérations poétiques sur l'histoire de la peinture, qu'il termine par ce passage à la gloire de Kneller :

Longtemps les arts jumeaux, dans un sommeil de plomb,
D'un long repos ont goûté l'indolence;
Mais quand vint Raphaël, on les vit s'éveiller,
Leurs membres s'agiter, leur regard s'animer.
Deux genres étaient nés, le Romain, le Lombard,
L'un maître coloriste, en dessin l'autre maître :
Raphaël, comme Homère, eut la plus noble part,
Et Titien égala Virgile par son art.
Ces deux arts, tu les as reçus de ton génie :
Dessin pur, tons brillants, postures naturelles,
Unissant tous ces dons, tes portraits sont parfaits.

Cela est extravagant. Dryden est mieux inspiré quand il loue Kneller sans faire de ridicules comparaisons :

Doué par la nature et d'essence divine,
Les pèlerins en foule à ton autel se pressent,
Ton habile crayon pare la vérité,
Et ta savante main embellit la beauté.....
Ton pinceau, que conduit une brûlante ardeur,
Fait que l'image est plus vivante que la vie.

Kneller, vraisemblablement, avait senti le ridicule que le poète le plaçât au-dessus de Raphaël et du Titien, car Dryden finit son épître par des louanges plus modérées qui semblent avoir été dictées par le bon sens de l'artiste :

Rome la grande et Venise naguère,
T'ont de leur art enseigné les merveilles;
Ces maîtres si connus, mais, hélas! incompris,
De les égaler tous t'ont donné le désir;
Ce qu'en ses premiers ans l'enfant sut admirer,
Ce que l'adolescent tenta, l'homme le fit.
Si tu n'as pas atteint les sommets qu'ils occupent,
La faute en est au siècle, elle n'est pas à toi.

et le poète déplore que

Quelquefois, même, il te faut peindre un sot.

Ces observations indiquent certainement des relations personnelles entre le poète et l'artiste. Mais, si Dryden est enthousiaste, Addison arrive à l'hyperbole :

Longtemps, Kneller, rempli d'une noble fierté,
Artiste sans pareil, tu soutins, sans faiblir,
Contre dame nature un généreux combat,
Et d'un coup de pinceau tu fais vivre la toile.
Ton crayon, recherché par tous les souverains,
A su, de règne en règne, à nos yeux étonnés
Présenter sous l'hermine et la pourpre royale,
De dix lustres entiers les monarques fameux.....
Puisse, des rois anglais, le glorieux Brunswick
Se trouver le dernier, comme le plus heureux,
Que tu peindras, Kneller, ou que je chanterai.

Il n'est que juste de dire que Sir Walter Scott considérait l'épître d'Addison à Kneller, dont est extrait le passage qu'on vient de lire, comme « la plus réussie en son genre qu'on eût jamais écrite ». Prior, devant le portrait du duc d'Ormonde, fut moins flatteur :

Vite, détruis, Kneller, sur la toile offensée,
Ces traits mal assurés, car l'image est faussée.
Élève ta pensée et reprends ton labeur.

Gay rappelle l'étendue des facultés, des connaissances de l'artiste, en le plaçant au nombre de ceux qui s'étaient réunis pour faire accueil à Pope à son retour « de Grèce » :

Kneller, dans ce triomphe, a sa place marquée,
Lui qui saurait créer un nouveau genre humain ;
Qui, de ce noble esprit, limiterait les forces ?
Il est peintre, critique et mécanicien,
Et même théologien.

Mais, dans le mot « théologien », on peut trouver une pointe d'ironie, car Sir Godfrey Kneller était plus que soupçonné de déisme. Pope n'était pas moins empressé à brûler de l'encens sur l'autel du peintre que ne l'avaient été ses prédécesseurs ; et, quand Kneller lui fit cadeau d'un tableau représentant Apollon, Vénus et Hercule, le poète le remercia en demandant :

Quel génie ou quel dieu conduisit le pinceau
Quand Kneller fit ceci ?
Fut-ce pas l'amitié, chaude comme Phébus,
Douce comme l'Amour et forte comme Hercule ?

LA REINE CHARLOTTE, LA PRINCESSE ROYALE
ET LA DUCHESSE D'ANCASTER

Fac-similé d'un dessin à la plume lavé à l'encre de Chine et teinté, par FRANCIS COTES

Au Musée britannique



Plusieurs épigrammes, parvenues jusqu'à nous, témoignent de l'estime un peu condescendante et même ironique de Pope pour Kneller, dont l'égoïsme, accru, vers la fin de sa vie, agaçait le poète. Ce grand peintre jouit d'une bonne santé jusqu'au printemps de 1722, époque où sa constitution fut ébranlée par une attaque d'influenza. Il vécut cependant jusqu'au 19 octobre 1723. Il mourut dans sa maison de Great Queen Street. Pope alla le voir sur son lit de mort, et Kneller lui fit promettre qu'il ferait son épitaphe. Il tint sa promesse, et les lignes suivantes furent gravées sur le monument élevé à Kneller dans l'abbaye de Westminster :

Kneller, par le ciel même et non par l'homme instruit,
Dont l'art fut la nature et l'œuvre une pensée,
Qui, pendant si longtemps, eut de la destinée
Tout ce qu'elle a de beau, tout ce qu'elle a de noble,
Honoré par les grands, chanté par les poètes,
Repose ici : suprême hommage à son mérite.
Lui vivant, la nature redoutait un rival ;
Maintenant qu'il est mort, elle craint le trépas.

MICHAEL DAHL

1656-1743

Michael Dahl était Suédois. Il naquit, croit-on, à Stockholm en 1656. Il reçut les premières leçons de David Klöcker von Ehrenstrahl, à cette époque peintre de la cour de Suède. En 1678, un marchand hollandais, qui retournait en Angleterre, engagea Dahl à le suivre à Londres, où il lui trouva de l'ouvrage. Mais, au bout d'un an, pour se perfectionner dans son art, Dahl se rendit à Paris, puis à Rome. Dans cette dernière ville, il fut introduit dans la colonie suédoise et fit les portraits des personnages de la cour de l'ex-reine Christine. Quand elle posa devant lui, elle demanda quel accessoire il allait lui donner. Il répondit : « Un éventail dans la main de Votre Majesté. » Accompagnant ses paroles d'un grossier juron, elle riposta : « Un éventail ! Un lion conviendrait mieux à une reine ! » Dahl avait trente-deux ans quand il vint s'établir comme portraitiste en Angleterre, et il eut assez d'habileté pour faire concurrence au peintre à la mode, Sir Godfrey Kneller. Il exécuta à Londres — il l'y avait peut-être apporté — un grand portrait équestre du roi Charles XI de Suède, qui passa dans la Galerie royale de Windsor, et qui lui fit obtenir la commande d'une série de portraits d'amiraux pour Hampton Court. Dahl, modeste et taciturne, n'avait pas le talent de se faire valoir, mais il sut plaire à la Cour. Ses amis de Scandinavie le recommandèrent au prince Georges, et il fut très protégé par la reine Anne et par les dames de son entourage. Il avait atteint l'âge avancé de quatre-vingt-sept ans quand il mourut, le 20 octobre 1743. Il fut enterré dans l'église de Saint-James, Piccadilly. Walpole, de la mère de qui Dahl fit le portrait, dit qu'il ne suivait pas la coutume des peintres de son époque, qui, dans un portrait, ne peignaient que la tête et faisaient peindre tout le reste par un élève; il exécutait, de sa main, le tableau entier.

JONATHAN RICHARDSON

1665-1745

On ne sait quel fut le lieu où naquit Jonathan Richardson, qui vit le jour en 1665. Il avait cinq ou huit ans quand son père mourut. Sa mère se remaria, et son beau-père le mit en apprentissage chez un notaire. Au bout de six ans d'un travail ingrat, la mort de son patron lui rendit la liberté et il étudia seul la peinture. En 1685, John Riley, le peintre de la cour de Guillaume et de Marie, prit Richardson dans son atelier, où le jeune homme resta jusqu'à la mort de Riley, survenue en 1691. Il épousa alors la nièce de son maître, qui avait, dit-on, de la fortune. Richardson s'établit ensuite peintre de portraits et fit concurrence à Kneller et à Dahl, comme, plus tard, à Jervas. Ainsi que ce dernier, Richardson cultiva la société des gens de lettres et fréquenta Pope, Prior et Steele. Vers la fin de sa carrière, il fit le portrait de Gray. Il avait l'ambition de briller comme écrivain et publia deux volumes d'esthétique, l'*Essai sur la Théorie de la Peinture* (1715) et l'*Art du Connaisseur* (1719). Ces deux ouvrages, ainsi que d'autres essais de critique, furent, plus tard, réunis en un volume, avec des considérations sur l'art de l'Italie, où Richardson n'était jamais allé, et « son livre fut tourné en ridicule, d'un côté par les rieurs, de l'autre par les envieux ». Horace Walpole, qui, dans sa jeunesse, avait connu Richardson, avait le souvenir « d'un homme cérémonieux, à la voix lente, mais haute et sonore, et, pour dire vrai, d'allures un peu affectées ». Richardson, cependant, malgré son air pompeux, était un fervent des principes de l'art, et, pendant un siècle, ses dissertations furent fort en honneur. On doit lui savoir gré d'avoir été un des premiers, sinon le premier, en Angleterre, à tenter un effort raisonné pour établir une théorie solide de la peinture. Toute sa vie, Richardson fut un admirateur passionné de Milton ; en 1734, en collaboration avec son fils Jonathan (1694-1771), il publia un volume de critique sur le *Paradis perdu*. Dans son éducation première, l'étude des classiques avait été négligée, et il se fiait à l'érudition de son fils. Aussi Hogarth, qui se querella avec le père et le fils, fit un dessin où Richardson étudiait le texte de Virgile

au moyen d'un télescope qui transperçait le corps du jeune Richardson. Il est une chose que Richardson ne parvint jamais à faire, malgré son talent, — des vers. Il se peut que, comme on l'affirme, ses poèmes originaux, publiés en un volume après sa mort, en 1776, reflètent « l'image d'un noble esprit, plein d'une innocente et consciente sérénité », mais ils sont exécrables au point de vue technique. Quelques années avant sa mort, Richardson eut une légère attaque de paralysie dont il se remit, mais qui le priva de l'usage du bras et de la main. Il renonça à la peinture; mais, à part cela, il jouit de sa santé physique et morale ordinaire. Il mourut subitement, à l'âge de quatre-vingts ans, dans sa maison de Queen's Square, Bloomsbury, le 28 mai 1745. Son fils, qu'il adorait et qui lui rendait cette affection, fut aussi peintre de portraits; mais sa mauvaise vue l'empêcha d'atteindre à une grande habileté.

CHARLES JERVAS

1675-1739

Charles Jervas naquit en Irlande vers 1675. Il vint à Londres, et fut admis dans l'atelier de Sir Godfrey Kneller, où il fit preuve de mérite. Il exécuta une copie réduite des cartons de Raphaël et la vendit au docteur George Clarke d'Oxford, le célèbre amateur, qui fut si content de Jervas qu'il l'envoya à Paris et à Rome. Arrivé dans cette ville en 1705, Jervas s'appliqua à copier les antiques. Il revint à Londres au moment où Kneller commençait à abandonner son aristocratique clientèle, et, peu à peu, il devint le portraitiste le plus en vogue de son temps. Walpole dit, assez méchamment : « Grâce au mauvais goût du jour, à la rareté des bons maîtres et à une réputation d'homme à la mode, Jervas se trouva au premier rang de sa profession. » En 1713, il donna au poète Pope des leçons de dessin, et il fit trois portraits d'Alexandre Pope. C'est par ses relations avec le poète que le peintre est surtout connu. Pope se plaisait beaucoup dans sa société, et, en lui faisant cadeau de la traduction du poème de Du Fresnoy, *De Arte graphica*, par Dryden (que Jervas revisa et dont il donna une nouvelle édition), il lui adressa une de ses plus belles épîtres, aujourd'hui la huitième. Elle fut publiée en 1716, et augmenta beaucoup la réputation de Jervas. Pope y fait allusion à la description que lui avait faite Jervas des trésors artistiques de l'Italie :

Il me semble avec toi que je franchis les Alpes,
En songeant aux beautés de la noble Italie ;
Sur sa tombe, avec toi, je pleure Raphaël,
Et j'invoque avec toi les mânes de Virgile ;
Nous cherchons le repos où Cicéron sommeille,
Ou sous les sombres murs d'une antique ruine...
Nous allons, des anciens comparant les chefs-d'œuvre,
Du divin Raphaël au Guide plein d'amour,
Du Carrache fougueux à l'aimable Corrège,
Du hardi Véronèse au céleste Titien.

Pope loue en termes flatteurs l'art qu'exerçait Jervas, ce qui dut faire un vif plaisir à la vanité de l'artiste :

Aimable sans faiblesse et riante sans fard,
Ton œuvre, chaque année, offre un aspect nouveau ;
La loi qui te régit s'exerce sans rigueur,
Et ton labeur paraît un plaisir sans effort.

Il fit à Jervas la grâce toute spéciale de prédire que son portrait d'Élisabeth, comtesse de Bridgwater, survivrait à l'Hélène de Zeuxis. Jervas prétendait être violemment épris de cette femme exquise (qui mourut en 1714) ; mais l'histoire d'après laquelle il aurait préféré la forme de son oreille, qu'il regardait comme un modèle de beauté, à celle de la dame de ses pensées, et cela en sa présence, ne saurait confirmer l'existence de cette passion. Jervas se retira en Irlande, où il épousa une veuve qui possédait une fortune de 20,000 livres sterling. Après la mort de Kneller, il revint à Londres, et, pendant quelques années, il fut l'arbitre du monde des arts. En 1738, sa santé s'altéra, et il chercha vainement, en Italie, un soulagement à ses maux. Il revint en Angleterre et mourut, le 2 novembre 1739, dans sa maison de Cleveland Court. Jervas était un homme de lettres ; l'œuvre de ses dernières années fut une traduction de *Don Quichotte*, illustrée par lui, que sa femme publia en 1742. C'était aussi un grand connaisseur et un collectionneur de majoliques, de terres cuites et de dessins.

WILLIAM AIKMAN

1682-1731

William Aikman était le fils unique d'un homme de loi shérif du comté de Forfar, sous le règne de Jacques II. Il naquit à Cairney, comté d'Aberdeen, le 24 octobre 1682. Son père désirait qu'il étudiât le droit ; mais le jeune homme préférait les arts, et son père lui permit d'entrer dans l'atelier de Sir John Baptist Medina, un portraitiste flamand qui s'était établi à Édimbourg et qui faisait les portraits des Écossais de la noblesse, plus ou moins à la manière de Rubens. Aikman fut l'élève de Medina pendant trois ans, c'est-à-dire jusqu'à la mort de son père, en 1707 ; il vendit alors sa propriété du Forfarshire et en employa le prix à de longs voyages. Il s'aventura jusqu'à Constantinople et Smyrne, et séjourna longtemps en Italie. Après une absence de cinq ans, Aikman retourna en Écosse et se mit à exercer son art à Édimbourg. Mais le rude climat écossais ne convenait pas à sa santé délicate, et, en 1723, le duc d'Argyll l'engagea à aller à Londres, où il réussit et fut admis dans la société de Swift, de Pope et de Gray. Aikman avait des goûts littéraires très développés, et il fut un des premiers à encourager les poètes Thomson et Boyse. Ce dernier chanta son « doux coloris » et son « dessin précis » en vers enthousiastes. Aikman s'aperçut bientôt que l'air de Londres n'était pas favorable à la « longue maladie de langueur » dont il était atteint. Les médecins lui conseillèrent de retourner en Écosse, mais il préféra rester dans sa maison de Leicester Fields. Il avait un fils qu'il aimait beaucoup et qui mourut à dix-sept ans ; il ne lui survécut pas longtemps, et mourut de douleur le 7 juin 1731. Le père et le fils furent déposés, dans le même tombeau, dans le cimetière des moines gris d'Édimbourg. Les poètes le chantèrent à l'envi, et Thomson, dans une de ses élégies, dit, avec une sincérité évidente, que Aikman possédait une âme

Mûre par la sagesse et par la douceur jeune,
Où de la vérité jaillissaient les vertus,
Franche, simple et modeste avec sincérité,
Illustre sans orgueil, bonne avec indulgence.

JOSEPH HIGHMORE

1692-1780

Joseph Highmore était le fils d'un marchand de charbons de Thomas Street, à Londres, et naquit le 13 juin 1692, dans la paroisse de Saint-James, Garlickhithe. L'exemple de son oncle, Thomas Highmore, qui était le premier peintre de Guillaume III, et celui de Sir James Thornhill, qui était également un de ses parents, l'attirèrent vers les arts. Ce ne fut cependant qu'après avoir passé sept années dans l'étude d'un homme de loi qui s'établit, en 1715, comme peintre de portraits. Pendant ce temps, Joseph avait été un étudiant en droit fort paresseux, mais il avait très activement travaillé à son éducation artistique et il avait suivi les cours d'anatomie du D[r] Cherelden. Il avait, étant à la nouvelle Académie de peinture de Great Queen Street, déployé tant de zèle que Sir Godfrey Kneller lui avait témoigné sa satisfaction. Il prit d'abord son logis dans la Cité, où il peignit les principaux négociants, puis il s'installa à Lincoln's Inn Fields, où il demeura plus de quarante ans. Vertue dit que Joseph Highmore était renommé parmi ses confrères pour sa connaissance du côté technique de l'art, comme pour la sobriété, l'indépendance et la fermeté de son jugement. Highmore arriva à la notoriété en 1725, époque où il exécuta une série de portraits des Chevaliers du Bain, à l'occasion de la reconstitution de l'Ordre; ces portraits furent ensuite réunis et gravés par John Pine. Highmore ne paraît pas avoir pénétré dans le grand monde de son temps; il tenta en vain d'obtenir que le Roi, la Reine et la belle Miss Gunnings posassent devant lui. Cependant, il fit les portraits de quelques-uns des princes. Il ne dérangeait pas beaucoup ses modèles, car on dit qu'il peignait rapidement et exigeait rarement plus d'une séance, pour la tête. Highmore se sentit de plus en plus attiré vers la littérature, peut-être à la suite de son intimité avec Samuel Richardson, dont il fit le portrait et dont il illustra le roman de *Paméla*. En 1762, il vendit tous ses tableaux et se retira à Canterbury, où, pendant près de vingt ans, il jouit de l'existence, et se lança dans la polémique en publiant des brochures. Il mourut à quatre-vingt-huit ans, en mars 1780. Il fut enterré, enveloppé de laine, dans la cathédrale de Canterbury. Anthony Highmore, le philanthrope (1758-1829), était son petit-fils.

WILLIAM HOGARTH

1697-1764

Il est probable que le véritable nom de ce dessinateur satirique, dont les tableaux sont « l'histoire des mœurs du siècle », était Hoggerd, nom peu élégant. Nichols assure que sa mère obtint de son mari qu'il l'adoucît en *Hogarth* avant la naissance de son fils. Le père était un pauvre maître d'école qui, à la date mémorable du 10 novembre 1697, vivait à Bartholomew's Close, au cœur de Londres. Richard Hogarth n'avait point les moyens d'éduquer ni de surveiller son fils, qui, de très bonne heure, nous dit-il, fut « employé à faire des dessins ». Chose bizarre, on ne sait quelle instruction reçut réellement William Hogarth; mais M. Austin Dobson nous le montre occupé, pour le compte d'un graveur sur métaux, à décorer de monstres héraldiques flamboyants des plateaux et des gobelets. Sans aucun doute, faute d'un maître, ses progrès furent lents. Il nous dit que sa plus haute ambition, en 1717, était de graver sur cuivre, et qu'il ne voyait aucun moyen de parvenir à son but. Dans les notes autobiographiques découvertes dans les papiers de sa veuve, en 1798, on trouve d'intéressants détails sur l'application et l'ardeur au travail qu'il déploya pour se préparer à sa grande carrière, sur ses débuts tâtonnants et ses efforts dans le vide, pour ainsi dire. Vit-on jamais, avant ou après lui, rien d'aussi grand sortir en quelque sorte du néant? L'histoire des efforts de Hogarth pour acquérir une connaissance technique du dessin est intéressante et touchante. Il s'instruisit lui-même par l'étude approfondie de la nature; mais nous en sommes réduits à nous demander par quels moyens il arriva à posséder les rudiments de l'art pratique. Détail caractéristique, quand, à grand renfort de mots, il nous a exposé sa théorie, nous demeurons dans l'ignorance de ses procédés.

De quelque façon que Hogarth ait appris à dessiner, la facilité avec laquelle il saisissait le côté grotesque et brutal de la passion se manifesta de bonne heure. On raconte qu'étant apprenti, il vit, dans une rixe de cabaret, un homme qui eut le visage fendu par un coup d'un pot d'étain et que, pendant que le sang coulait et que les traits du blessé étaient convulsés par la douleur, Hogarth, « tirant son crayon, dessina, séance tenante, une des plus risibles figures qu'on ait jamais vues ». Nous ne verrons jamais ce dessin, qui a disparu, comme l'ange que dessina le Dante; mais il est probable qu'il a marqué le début de la caricature anglaise moderne. « Il donnait, dit-on, la ressemblance parfaite de l'homme, ainsi que le portrait de son adversaire », et, si on le retrouvait, on aurait là un précieux spécimen de l'art du portrait

dans son enfance au XVIII[e] siècle. En 1718, le père de Hogarth mourut, affreusement hanté, paraît-il, par la terreur de la pauvreté. Il avait écrit, jusqu'à son dernier moment, des ouvrages de controverse grammaticale qui lui valurent « des témoignages flatteurs de l'approbation des plus grands littérateurs d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande »; mais pas un penny des éditeurs indifférents. Quand le pauvre maître d'école mourut, épuisé, son fils gagnait péniblement sa vie en gravant des armoiries et des en-têtes de factures. Ce ne fut qu'en 1724, lorsqu'il avait vingt-sept ans, qu'il se risqua à publier une gravure pour son propre compte. C'était une vue de Burlington House, qu'il intitula : *le Goût de la Ville.* Dans cette estampe comique, il se moquait de William Kent, le dessinateur de jardins, le charlatan artistique que lord Burlington venait de faire connaître à Londres. S'il était au monde quelqu'un qui détestât Kent, c'était le peintre principal du Roi, Sir John Thornhill, dont Kent menaçait directement le monopole d'art mondain. Il n'est donc pas étonnant que l'ironiste qui avait attaqué Kent soit devenu immédiatement un des protégés de Thornhill.

Kent se vengea de cette injure et d'autres plus cuisantes encore en répliquant par des coups furieux. Mais, une fois lancé, le génie de Hogarth fit des progrès inconcevables. Néanmoins, il atteignit presque sa trentième année, nous dit Ireland, avant « d'être connu dans sa profession ». Ce qui le fit connaître, ce furent les illustrations curieuses, mais ni bien originales, ni bien intéressantes, qu'il exécuta pour *Hudibras,* dans un goût que nous ne saurions approuver aujourd'hui. Cette profession dont parle Ireland n'est pas, toutefois, celle qui l'a fait le mieux apprécier; en 1728, un tapissier du nom de Joshua Morris avait, sur des recommandations, demandé à Hogarth de lui peindre un tableau représentant un des quatre Éléments, *la Terre;* le sujet était peu attrayant; sans doute, Hogarth manqua son tableau, en tout cas, Morris refusa de le payer, disant qu'il avait été trompé et que Hogarth était « un graveur et non un peintre ». L'artiste, auquel on avait promis trente livres, appela le tapissier devant le tribunal et gagna son procès. A cette occasion, Thornhill, Laguerre, Vanderbank et d'autres artistes contemporains renommés témoignèrent du mérite de Hogarth comme peintre, et dès lors ce mérite ne fut plus contesté. *La Terre,* qui avait été si bonne mère à l'artiste, a disparu, et il n'y a pas lieu de la regretter; mais on peut conclure que ce fut sur l'encouragement qui résulta pour lui de cette proclamation publique de son talent, que Hogarth commença, comme il l'a dit, à peindre « des petits tableaux de conversation » de douze à quinze pouces de hauteur. Plusieurs, qui subsistent encore, donnent une idée très avantageuse de la fraîcheur de coloris et de l'étincelante vivacité d'expression de ces tableaux.

Hogarth demeurait, en 1729, dans la paroisse de Saint-Paul, Covent Garden, à quelques portes de la maison de Sir John Thornhill, dans la grande ou moyenne Piazza. Ce voisinage ne fut pas sans danger pour le jeune artiste, qui s'éprit de la belle Jane, fille unique du peintre à la mode. Jane répondit à sa passion, Lady Thornhill la favorisa et, le 23 mars, les amoureux s'enfuirent et se marièrent à Paddington, laissant Sir John à sa colère, qui ne fut pas bien terrible. Cependant le jeune ménage alla s'installer de l'autre côté de l'eau, à South Lambeth. Dans l'histoire de la vie peu accidentée de Hogarth, une excursion qu'il fit en bateau jusqu'à Gravesend, à la fin de mai 1732, en compagnie de quelques chercheurs d'aventures également modestes, mérite d'être notée. Une relation de cette expédition de cinq jours, laquelle se termina par une tempête d'eau douce qui força les voyageurs à se réfugier à Billingsgate, fut rédigée par Hogarth lui-même et le manuscrit en a été conservé. M. Austin Dobson la résume ainsi : « C'est une narration animée de petites plaisanteries et de grosses gaietés, de chansons chantées, de gobelets vidés, de bons tours fort irrévérencieux joués par de grands enfants faisant l'école buissonnière et égayant la monotonie des visites aux curiosités locales par d'aimables distractions, telles que des parties de marelle et des batailles à coups de traversins et de perruques. »

C'est une indication caractéristique des limites étroites où se mouvait, s'occupait et se distrayait un artiste de cette époque que l'importance donnée, dans la vie de Hogarth, à cette modeste excursion sur la Tamise, de Londres à Gravesend. Enfant de Londres, il resta fidèle à sa ville natale. Peu de temps après sa fuite nuptiale à Lambeth, il revint à la grande Piazza de Covent Garden, et demeura dans la maison de son beau-père. En 1733, il loua une maison non loin de là, à Leicester Square, appelé alors Leicester Fields. Il habita cette maison tout le reste de sa vie et, après sa mort, sa veuve y demeura. Elle était située au centre de tout ce qui contribuait à l'animation et au charme du Londres bourgeois d'alors, et le peintre voyait se mouvoir autour de lui les personnages dont il aimait reproduire les types. Il y avait un enclos ou jardin au milieu du square et, les soirs d'été, Hogarth s'y promenait habituellement, une roquelaure écarlate sur les épaules, « son chapeau sur l'oreille, à la manière du grand Frédéric de Prusse ». Là aussi il s'entourait d'oiseaux, qu'il adorait.

Jusqu'au moment où il s'installa à Leicester Fields, Hogarth avait été principalement un portraitiste. Il excellait dans ces séries de têtes diverses qui, alors, étaient à la mode. Dès 1730, un poète l'avait félicité de ce que

> A un signe de sa main des familles entières obéissaient;
> Des assemblées se levaient à sa voix.

On appelait aussi ces peintures des « tableaux de conversation », parce que les personnages représentés paraissaient occupés à des entretiens familiers. Hogarth exécuta, en 1729, pour lord Castlemaine, un groupe qui ne contenait pas moins de vingt-six de ces figures, et il obtint un grand succès avec *la Conversation de minuit*, exemple de ce genre de peinture satirique. Sans doute, ces tableaux étaient fort mal payés, car il écrit que ce métier « n'était pas assez rémunérateur pour faire face aux dépenses que sa famille exigeait ». Vers 1731, la date n'est pas certaine, Hogarth eut une brillante inspiration : il s'adonna « à un genre plus nouveau, qui n'avait jamais été abordé dans aucun pays et à aucune époque, c'est-à-dire à la peinture et à la gravure de sujets moraux modernes ». Il s'attacha résolument à traiter ses sujets comme l'eût fait un auteur dramatique et demanda que ses compositions fussent considérées comme des pantomimes. « Je pensais, dit-il, que c'était le meilleur moyen d'atteindre mon but, à la condition, cependant, que je parvinsse à émouvoir les passions; et, en vendant à bas prix un grand nombre de gravures faites d'après mes tableaux, je m'assurerais le fruit de mon travail. »

Le premier résultat de cette tentative fut la production des deux magnifiques séries de satires morales et instructives, connues sous les titres de *la Carrière de la fille de joie* et *la Carrière du libertin*, celle-là publiée en six planches gravées sur cuivre, en 1732, et celle-ci, en huit planches, publiée en 1735. Chaque série coûtait une guinée, et il y eut plus de douze cents souscripteurs. Hogarth pouvait enfin, comme l'a dit assez aigrement son beau-père, Sir John Thornhill, « subvenir aux besoins d'une femme sans dot ». Le succès de *la Carrière de la fille de joie* fut si grand qu'il tourna en désappointement, car les planches furent imitées à un tel point que Hogarth se trouva exposé à subir de lourdes pertes. Ce fut à la suite de ces contrefaçons que fut présenté à la Chambre des Communes et voté un projet de loi protégeant les droits de reproduction des peintres et graveurs. Le peintre en tira une légitime et durable satisfaction; il écrivait, en effet, peu de temps avant sa mort : « Après avoir vu mes gravures imitées dans tous les formats, je m'adressai, en 1735, au Parlement pour obtenir justice; et elle me fut rendue de façon si généreuse que non seulement mon but fut atteint, mais que, de plus, les gravures sont devenues l'objet d'un commerce considérable dans ce pays, où l'on en produit plus ici (à Londres) qu'à Paris ou ailleurs, et aussi bien. »

Les planches de *la Carrière du libertin* ne furent mises en vente que lorsque la protection de la loi leur eut été assurée; mais, malgré cette précaution, il en fut répandu de nombreuses contrefaçons. L'indignation des graveurs de 1734 était

absolument pareille à celle des éditeurs de musique de 1905, et fut exprimée presque dans les mêmes termes. En somme, Hogarth avait lieu de se réjouir bien plus que de se plaindre. Il était arrivé au premier rang de sa profession et sa renommée devenait de plus en plus grande. Swift lui disait de continuer à peindre les monstres humains de son temps :

Peins-les de façon à montrer
L'âme entière par chaque visage,

et Fielding proclamait que les deux *Carrières* étaient « plus propres à servir la cause de la vertu que tous les in-folios que l'on a jamais écrits sur la morale ». Vers cette époque, à la suite de l'accroissement soudain de sa réputation, l'on vit Hogarth prendre la direction de l'École d'art de Covent Garden, institution qui, cela est intéressant à constater, fut le noyau de l'Académie des Arts d'Angleterre et le lieu où la plupart des peintres des règnes de Georges II et de Georges III reçurent leurs premières leçons d'anatomie et de dessin.

Les biographes de Hogarth n'ont pas manqué de s'étonner qu'il n'ait pas continué à exploiter la veine de satire picturale qui lui avait donné de si lucratifs et de si immédiats résultats. Mais il était dévoré de l'ambition d'exceller dans ce que l'on appelait le « genre supérieur de la peinture historique ». Il a dit lui-même qu'il craignait de « descendre au rang d'un fabricant de portraits », et, un jour, pour son malheur, il essaya de rivaliser avec les Guerchins et les Tiepolos. « Je renonçai, dit-il, aux petits portraits et aux scènes de conversation familière ; et, tout en souriant moi-même de ma témérité, je commençai la peinture historique. » Nous en pouvons voir les résultats dans les immenses peintures bibliques, à personnages de sept pieds de hauteur, qui sont encore dans le grand escalier de l'hôpital de Saint-Barthélemy. Hogarth ne fut pas payé de ces tableaux, dont il fit cadeau à cette institution charitable et qui ne lui procurèrent pas de commandes. Un peu déçu dans son ambition, il dut revenir à ses estampes et à ses portraits. Il parlait avec ironie de l'abandon dans lequel était tombée, en Angleterre, la peinture religieuse et de la folie des amateurs anglais qui « importaient continuellement des cargaisons de Christs morts, de Saintes Familles, de Madones et d'autres sujets sombres et lugubres, qui n'étaient ni amusants, ni décoratifs ».

Ceux qui goûtaient les œuvres qui étaient réellement dans le génie de Hogarth, furent ravis de voir paraître, en 1738, la nouvelle série intitulée : *les Quatre Parties du jour*. Le beau portrait du capitaine Coram, que Hogarth considérait comme son

œuvre capitale en ce genre, date de 1743. Cette œuvre magnifique fut peinte pour le nouvel hospice des Enfants Trouvés, auquel Hogarth s'intéressait beaucoup et dont Coram avait été le fondateur et le premier directeur. L'artiste, alors âgé de quarante-trois ans, était arrivé au plein épanouissement de son habileté technique; mais, malgré sa réputation et le succès de ses estampes, il avait de la peine à vendre ses tableaux. Au bout de quelques années d'attente, il conçut l'heureuse idée, dont il avait sans doute la primeur, d'ouvrir une exposition particulière composée uniquement des œuvres dont il n'avait pu se défaire et organisée dans le but avoué de les vendre aux enchères. Il est à remarquer que ces œuvres comprenaient les tableaux originaux de chacune des trois grandes séries de gravures. Les huit tableaux de *la Carrière du libertin* se vendirent 184 livres sterling, et les six tableaux de *la Carrière de la fille de joie,* 88 livres. C'était à la fin de février 1745.

Depuis quelque temps, les amateurs avaient reçu avis de la prochaine publication d'une nouvelle série de gravures de Hogarth devant représenter, cette fois, « divers incidents du high-life moderne ». Mais ce ne fut qu'après la vente de ses tableaux, en avril 1745, qu'il mit en vente les six magnifiques estampes du *Mariage à la Mode.* Elles furent suivies, en 1747, de la série de *l'Industrie et la Paresse.* Chacune de ces séries était, pour Hogarth, ce qu'une pièce habilement construite est pour un grand auteur dramatique en vogue. Dans l'histoire de l'art graphique, l'on chercherait vainement un parallèle exact au succès des drames gravés de Hogarth. Aussi était-il alors continuellement occupé à produire ses gravures et ses tableaux, et son existence était plus que jamais dépourvue de tout incident remarquable. C'est pourquoi son voyage en France, en 1748, prend une importance presque absurde dans l'histoire de sa vie. Hogarth était essentiellement un enfant d'Albion et n'avait aucune indulgence pour tout ce qui s'écartait du courant des habitudes anglaises. Tout ce qui était français lui semblait ridicule et mesquin, et toute particularité nationale « provoquait, de sa part, un torrent de paroles imprudentes ». Finalement, un jour qu'il dessinait la porte de Calais, il fut arrêté. Il existe plusieurs versions de cet incident, et la moins sensationnelle de toutes est celle de l'artiste lui-même. On ne détruisit pas ses dessins, mais on le garda en prison jusqu'à ce qu'un vent favorable permît de le rapatrier. Hogarth est un exemple typique, dans son extravagance outrée, du préjugé général contre la France, si commun en Angleterre au milieu du XVIIIe siècle. Tout voyageur anglais se faisait gloire de n'être satisfait de rien de ce qu'il voyait de l'autre côté de la Manche; mais nul guère ne se risquait à exprimer ses opinions avec autant de brutalité que Hogarth, qui découvrit, après un examen fort sommaire, que « la pauvreté,

l'esclavage et une insolence innée recouverte d'un vernis de politesse affectée, offrent un tableau exact des manières de tout le peuple (français) ».

La fougueuse énergie de Hogarth ne lui permettait pas de se critiquer lui-même et de mettre des limites à ses ambitions. Quand on examine son œuvre complet, il semble qu'on discerne avec une égale clarté ce qu'il était incapable de faire et ce qu'il était né pour accomplir. Mais Hogarth ne voyait pas les choses du même œil que nous; il avait l'ambition d'exceller dans plusieurs genres supérieurs. Lui, qui s'était appris à peindre grâce à un si superbe effort, voulait établir les lois de la peinture et en fixer la philosophie. Dans son majestueux portrait de lui-même (1745), il a peint, dans un coin de la toile, une palette sur laquelle est tracée « une ligne de beauté ». Naturellement, on lui demanda la signification de « cet amusant hiéroglyphe », et il en arriva facilement à se convaincre que le monde attendait de lui un traité « fixant les fluctuations du goût ». Il en résulta *l'Analyse de la Beauté,* publiée en 1753. Hogarth n'ignorait pas les risques qu'il courait, et il écrivit lui-même, à cette occasion, cette épigramme assez réussie :

Un livre ! Et par Hogarth ! Parions dix contre un
Que par la plume il perd ce que son crayon gagne.
C'est bien possible, et, ma foi, tout coup vaille,
Il va le publier à tout prix : quitte ou double.

Ce ne fut ni l'un, ni l'autre. Si son traité n'est pas resté comme livre classique, il fut accueilli avec respect du vivant du peintre et il contient un assez grand nombre de principes artistiques contemporains énoncés d'une façon sensée. Dans la génération qui suivit, Burke et Sterne furent au nombre des admirateurs de cet ouvrage.

Les gravures et les tableaux que Hogarth fit ensuite avaient généralement un caractère politique. Son génie commençait à décliner, mais sa réputation continuait d'aller croissant. En 1757, il fut nommé peintre du Roi. Il exécuta alors deux de ses tableaux les plus fameux ou au moins les plus travaillés; c'étaient *le Dernier Enjeu d'une femme,* en 1758, et la très ambitieuse *Sigismunda,* en 1759. Il fut profondément surpris et chagriné de voir que les amateurs aussi bien que les marchands de tableaux dédaignaient cette dernière toile, qu'il considérait comme son chef-d'œuvre. Horace Walpole la critiqua avec une vive ironie et Hogarth ne put la vendre. Ce fut une déception dont l'artiste ne se remit jamais complètement, et, à partir de ce moment, son caractère s'aigrit et devint changeant. Il se laissa entraîner à des polémiques ardentes avec ceux qu'il soupçonnait de déprécier son talent, et il se heurta malheureusement à des hommes comme Wilkes et Churchill, si populaires dans

la presse qu'ils infligèrent de véritables tortures à un adversaire tel que Hogarth. Dans sa composition satirique, *le Siècle,* publiée à la fin de 1762, Hogarth les avait représentés l'un et l'autre d'une façon offensante, et il devait s'attendre à des représailles.

Il était mal armé pour la lutte. Quand Wilkes lui répondit dans le « North Briton » (21 septembre 1762), la riposte fut bien plus violente que l'attaque. « Étant très faible à cette époque, dit Hogarth, et souffrant d'une fièvre lente, elle ne pouvait manquer de frapper un esprit sensible. » Le factum de Churchill fut plus cruel, vindicatif et mordant. Garrick le considérait comme « la plus sanglante » attaque publiée de son temps. Hogarth en fut profondément blessé; mais il se remit assez pour publier des caricatures de ses deux adversaires, et il édita une estampe où il s'était représenté armé d'un fouet, enseignant la danse à Wilkes, figuré en singe, et à Churchill, figuré en ours. Cependant sa dernière œuvre, la belle estampe intitulée *Finis* ou *la Chute,* indique un esprit presque réduit au désespoir, et Hogarth ne se guérit jamais de son chagrin. Il végéta, cependant, bien que fort malade, jusqu'au 25 octobre 1764, jour où il se fit transporter de sa campagne de Chiswick à sa maison de Leicester Fields. Quoique faible, il parut supporter assez bien le voyage et il fit même le brouillon d'une réponse à une lettre aimable de Benjamin Franklin. En se couchant le soir, il se sentit très mal et il mourut au bout de deux heures. Il avait près de soixante-sept ans.

Hogarth fut enterré dans le cimetière de Chiswick, où, en 1771, ses admirateurs, au nombre desquels étaient Johnson et Garrick, lui firent élever un monument modeste mais non sans grâce. Garrick fit graver ces vers sur un des côtés du tombeau :

Adieu! grand peintre de l'humanité,
Qui sus atteindre au suprême de l'art,
Et dont les œuvres en charmant l'esprit
Par le regard corrigent notre cœur.
Passant, que le Génie a pu toucher, demeure;
Pleure, si la nature à ton cœur a parlé;
Sourd à l'un comme à l'autre, éloigne-toi d'ici;
Du vénéré Hogarth ne foule pas la cendre.

La veuve de Hogarth fit de la maison en briques rouges de Chiswick sa demeure des champs jusqu'à sa mort, survenue en 1789. La vente des planches gravées que lui avait laissées son mari lui donna une certaine aisance pendant bien des années, mais elle fut très heureuse, plus tard, d'accepter la pension que lui offrit l'Académie royale.

La nature de Hogarth était franche et ouverte. Ni son esprit, ni ses actes n'indiquaient beaucoup de finesse, et il ne savait pas dissimuler. Ses défauts et ses qualités sautaient aux yeux. On avait vite jugé sur ses actes ce « robuste, franc, honnête, obstiné et belliqueux petit homme », comme l'a appelé son meilleur biographe. Il se faisait constamment des ennemis, car il était incapable de se maîtriser et ne songeait jamais aux conséquences. Une fois, il fit le portrait d'un aristocrate bossu, dont il n'atténua pas la difformité. Furieux, le noble seigneur refusa le tableau. Hogarth lui donna un délai de trois jours pour le payer, en ajoutant qu'il était déjà en traité avec une ménagerie ambulante pour lui céder le portrait, qui serait exhibé comme représentant une bête sauvage. Il fit le portrait d'un shérif de Londres avec une telle fidélité que le fils du shérif tailla la toile en pièces dans l'atelier même de Hogarth. On lui a toujours reproché d'attaquer les maîtres anciens, et il faut dire que son langage imprudent était regrettable; mais ce qu'il combattait surtout, c'était le goût faux et ignorant des amateurs de son temps. Il disait des critiques d'art : « Ils croient que je déteste le Titien, parce que je les déteste, *eux*, — qu'ils le croient ! » Une de ses plus amusantes estampes représente *le Temps fumant un tableau,* et couvrant de la fumée qui s'échappe de ses lèvres et de ses narines les couleurs criardes d'une œuvre moderne. Hogarth, comme artiste, avait pour devise :

Adressez-vous à la nature même
Sans consulter autrui sur ce qu'il faut sentir.

Les défauts de son tempérament étaient ceux qui sont inévitables chez un précurseur, chez un homme qui abat les vieilleries vermoulues pour élever à la place qu'elles occupaient un nouvel et solide édifice.

GEORGE KNAPTON

1698-1778

Connu principalement aujourd'hui pour avoir été le premier peintre ordinaire de la Société des Dilettanti, George Knapton s'était préparé à cet emploi par un long apprentissage en Italie. Fils d'un libraire de Londres, il était né en 1698. On dit que ce fut Jonathan Richardson qui lui enseigna les éléments de son art. Il alla de bonne heure à Rome, d'où il revint après avoir visité Herculanum, que l'on venait de découvrir et dont il a donné une description en 1744. A partir de ce moment jusqu'en 1778, où il mourut à Kensington, il fut absorbé presque entièrement par ses travaux pour la Société des Dilettanti. Ses frères restèrent fidèles au commerce des livres, et George les aida à publier des ouvrages illustrés, notamment un volume de dessins pseudo-antiques imités des Italiens du XVII[e] siècle, qui est un curieux exemple de l'art faux, mais habile, qui plaisait au goût artistique de l'époque. Les meilleurs portraits de Knapton sont ceux qu'il fit des membres de la Société des Dilettanti, dont vingt-trois ont été conservés. En 1765, il fut nommé Conservateur des tableaux du Roi.

FRANCIS HAYMAN, R.A.

1708-1776

Frank Hayman, comme il s'appelait lui-même, était né à Exeter, dans le Devonshire, en 1708. Tout jeune encore, il vint à Londres pour gagner sa vie, et, comme il avait du goût pour les beaux-arts, il devint l'élève de Robert Brown, qui avait aidé Sir James Thornhill à couvrir l'intérieur des monuments anglais de tableaux religieux ou historiques d'un genre audacieux et décousu. Robert Brown était alors occupé à décorer, pour son propre compte, plusieurs églises de la Cité de personnages aux attitudes négligées, dans le style de Verrio et de Laguerre. Hayman l'aida et devint ensuite peintre de décors au théâtre de Drury Lane. Le moment décisif de sa carrière date de sa présentation à Hogarth, qui lui fit entrevoir un nouvel idéal artistique et dont il devint le disciple fervent et, plus tard, l'inséparable compagnon. Quand Jonathan Tyers rouvrit les New Spring Gardens, il employa Hayman, qui orna de peintures cet établissement et qui fut aidé, dit-on, par Hogarth; mais on ne sait dans quelle mesure. Le succès de ces décorations de Vauxhall, qui comprenaient une copie des *Quatre Parties du jour* de Hogarth, fit la réputation de Hayman, qui, toutefois, ne fut jamais qu'un disciple et un ami de Hogarth, qu'il accompagna en France en 1747. Mais, vers la fin de la carrière de son maître, Hayman se sépara de lui et affecta les allures d'un artiste indépendant et célèbre. Il prit une part importante à la fondation de la Société corporative des Artistes, dont il fut président en 1766. Il était membre fondateur de l'Académie royale et fut bibliothécaire de cette institution à partir de 1771. Hayman, qui avait la réputation d'un franc luron et d'un gai compagnon, était le roi des bons vivants. Son goût pour la bonne chère lui fut d'ailleurs fatal. Relativement jeune encore, il fut perclus de la goutte et il mourut prématurément le 2 février 1776. Dans sa jeunesse, Hayman était un beau et vigoureux gaillard. Hogarth nous a conservé ses traits en le prenant, en 1745, pour modèle du lord Squanderfield du *Mariage à la Mode*. On raconte de nombreuses anecdotes de la gaieté franche et un peu libre de Frank Hayman. C'était un des meilleurs amis de Quin, l'acteur, en compagnie duquel il courait Londres avec Hogarth, pour étudier les bizarreries de la vie nocturne. Hayman est surtout connu aujourd'hui comme l'auteur des portraits des joueurs de cricket qui appartiennent actuellement au Cricket Club de Marylebone. Il fut le maître de Gainsborough.

THOMAS HUDSON

1701-1779

On ne se souviendrait guère de Thomas Hudson, s'il n'avait eu la bonne fortune d'être le maître de Reynolds. Il naquit en Devonshire en 1701 et reçut des leçons de Richardson, dont il enleva et épousa la fille. Venu à Londres, il s'installa dans une maison de Great Queen Street, Lincoln's Inn Fields, et devint d'abord le rival, puis le successeur de Charles Jervas comme peintre à la mode. Il avait l'habitude de faire, chaque année, un voyage à Bideford et, en 1740, sur les instances d'un homme de loi de cette ville, il se décida à prendre comme élève le jeune Joshua Reynolds. La famille du jeune homme vit là un bonheur inespéré. Reynolds alla aussitôt à Londres et travailla deux ans dans l'atelier de Hudson. On dit que, avec le temps, celui-ci devint jaloux de son élève et que, alarmé des progrès qu'il faisait, il chercha un prétexte pour se débarrasser de lui. Hudson avait coutume de ne peindre que les têtes dans ses portraits et d'envoyer la toile à Joseph Vanhaacken, qui était son « habilleur » et ajoutait le corps et les vêtements. Reynolds, chargé une fois d'une telle commission et ne voulant pas sortir par la pluie, la remit au jour suivant. Le lendemain matin, au déjeuner, Hudson profita de cette négligence pour renvoyer son élève. Il est hors de doute qu'il se produisit un incident de ce genre au mois d'août 1723; mais les détails exacts font défaut. Quoi qu'il en soit, Reynolds, à cette époque, se querella avec Hudson, quitta son atelier et s'en retourna en Devonshire. En 1752, Hudson fit son premier et son seul voyage en Italie, où il rencontra Reynolds, qu'il accueillit amicalement. Il forma une nombreuse et importante collection de dessins des maîtres anciens, dont le noyau lui avait été laissé, croit-on, par son beau-père, Jonathan Richardson. Hudson ne fut pas membre de l'Académie royale. Il mourut à Twickenham le 26 janvier 1779.

WILLIAM HOARE, R.A.

1706?-1792

William Hoare naquit, croit-on, en 1706, près d'Eye, en Suffolk. Il était le fils d'un riche fermier et fut envoyé à une bonne école de Faringdon, en Berkshire.

On dit qu'un artiste florentin, Giuseppe Grisoni, qui voyageait en Angleterre, lui donna des leçons de peinture et lui conseilla d'aller à Rome, ce qu'il fit. Il fut le premier de cette longue suite d'artistes anglais du XVIIIe siècle qui allèrent étudier à Rome. Vers 1730, Hoare entra dans l'atelier de Ferdinandi, plus connu sous le nom d'Imperiali, et il y eut comme condisciple Pompeo Batoni. Il séjourna à Rome neuf années, revint en Angleterre, et s'établit peintre de portraits à Bath, où, pendant un demi-siècle, il fit les portraits des plus illustres et plus opulents personnages qui passèrent dans cette ville. Son fils, Prince Hoare, qui, par la suite, se fit connaître comme auteur dramatique et comme amateur d'art, naquit à Bath en 1755. William Hoare était un des membres fondateurs de l'Académie royale. De bonne heure il fut vivement impressionné par les portraits au crayon que Rosalba, dont il avait sans doute fait la connaissance à Rome, avait mis à la mode, et les œuvres de ses dernières années se rattachent principalement à cette façon de peindre. Hoare était d'un âge avancé quand, en 1783, il renonça à l'exercice de son art; mais il atteignit, croit-on, l'âge de quatre-vingt-six ans et mourut à Bath en décembre 1792. La statue du Beau Nash, faite pour la salle de la buvette de Bath, n'est pas, comme on l'a dit quelquefois, l'œuvre de William Hoare, R.A.; elle fut exécutée par un de ses frères. Hoare, le peintre, a fait quelques eaux-fortes réussies.

THOMAS FRYE

1710-1762

Thomas Frye est encore un des nombreux artistes qui, au commencement du XVIIIe siècle, vinrent d'Irlande en Angleterre. Il était né à Dublin en 1710. De 1734 à 1744, il réussit assez bien à Londres comme peintre de portraits, puis il devint directeur de la fabrique de porcelaine de Bow et s'y consacra entièrement. Vivant constamment dans la chaude atmosphère des fours à porcelaine, il vit sa santé s'altérer, et, en 1760, après avoir passé quelque temps dans le Pays de Galles pour se rétablir, il revint à Londres, où il se remit à peindre des portraits. De cette période datent les œuvres qui ont fait sa réputation, c'est-à-dire la série de dix-huit têtes de grandeur naturelle, gravées en manière noire, au nombre desquelles sont les portraits de Georges III, de la reine Charlotte, de Garrick et de la belle Gunnings. Elles attirèrent beaucoup l'attention sur Frye, dont cependant le succès fut éphémère. Comme il était très gros, il adopta, pour se faire maigrir, un régime qui, en effet, diminua son obésité, mais qui finit par le tuer. Il mourut le 2 avril 1762.

ALLAN RAMSAY

1713-1784

Fils aîné du célèbre perruquier, libraire et poète, Allan Ramsay naquit à l'enseigne de Mercure, dans la Grande-Rue d'Édimbourg, en 1713. Son père, qui avait eu un moment l'idée de se faire peintre, l'encouragea à dessiner dès son plus jeune âge. En 1733, le jeune Allan vint à Londres et entra comme élève à l'Académie de St. Martin's Lane. Ensuite, il eut pour maître Hans Hwassing (ou Hwasser), un obscur peintre suédois établi à Londres. En 1735, il peignait des portraits à Édimbourg; mais, l'année suivante, il quitta cette ville pour Rome, où, après avoir failli, dans son voyage, être noyé près de Pise, il travailla avec ardeur pendant trois ans. Son maître fut Francesco Solimena (l'abbé Ciccio), qui lui apprit à imiter le Guide et Carlo Maratti, à l'influence desquels il ne put jamais se soustraire entièrement. On a dit qu'il avait quitté Solimena pour travailler sous Girolamo Imperiali; mais ce doit être une erreur. En tout cas, Ramsay revint à Édimbourg en 1739 et exerça avec succès pendant plus de vingt ans l'art de la peinture en portraits. Parmi les meilleurs exécutés par lui à cette époque sont ceux d'Archibald, troisième duc d'Argyll, et du Dr Mead, le médecin. La renommée que son père, le poète, avait acquise, réunissait autour de lui tous les littérateurs d'Édimbourg, et le fils ne tarda pas à prendre sa place dans ce cénacle. Il manifesta même un goût prononcé pour les discussions philosophiques et, afin d'encourager ce genre d'exercice intellectuel, il fonda, en 1754, la « Select Society », à laquelle appartinrent Hume, Robertson et Adam Smith. Vers 1762, Allan Ramsay paraît avoir pensé qu'il n'avait plus rien à gagner à Édimbourg : il se rendit à Londres, où le portrait qu'il fit de lord Bute lui valut un grand et immédiat succès. Reçu dans le grand monde, ayant conservé ses goûts littéraires, il ajouta aux relations qu'il s'était déjà faites l'amitié de Johnson, de Gibbons, de Voltaire et de Rousseau. Il fit le portrait de ce dernier et celui de Smith. Le Dr Johnson disait : « On ne peut trouver un homme dont la conversation soit plus instructive, plus universelle et plus élégante que celle de Ramsay. » Malgré sa grande modestie, Ramsay fit rapidement la conquête du beau monde de Londres et, quand il eut obtenu la faveur du Roi, sa vogue égala presque celle de Sir Joshua Reynolds. C'est ainsi que, en 1758, Walpole pouvait

écrire : « M. Reynolds réussit rarement les femmes; M. Ramsay est fait pour les peindre. » Parmi ses plus belles œuvres, on cite le portrait de sa femme, qui était la fille de Sir Alexander Lindsay. En 1767, Allan Ramsay succéda à John Shackleton comme peintre de portraits du Roi Georges III, fonctions qui ajoutèrent considérablement à sa fortune, mais non à sa réputation. Comme l'a dit plaisamment M. Austin Dobson : « L'habitude invétérée du Roi de donner en cadeau des portraits en pied de lui-même et de la reine Charlotte fournissait à Ramsay une occupation constante. » On dit qu'il allait en Italie pour son plaisir toutes les fois qu'il pouvait s'échapper, et l'on a noté quatre de ces voyages. Au dernier, il y fit un séjour prolongé. Vers 1778, Allan Ramsay, en apprenant à ses enfants la manière de se sauver en cas d'incendie, fit une chute et se démit le bras. Malgré ses souffrances il acheva un portrait du Roi, qu'il avait commencé. Puis, après avoir repassé à son meilleur élève, Philip Reinagle, plus tard membre de l'Académie royale, toutes les commandes qu'il avait reçues, il partit pour l'Italie, où il vécut dans le repos jusqu'en 1784. Sentant alors la maladie et la vieillesse approcher, il voulut revenir en Angleterre et se mit en route; mais, au mois d'août de cette année, à peine arrivé à Douvres, il mourut. Pour satisfaire ses goûts littéraires, Ramsay a publié un volume d'essais, *The Investigator* (1762), qui eut du succès et une quantité de brochures sur les brûlantes questions politiques de son temps.

LA FEMME D'ALLAN RAMSAY

D'après le tableau d'Allan Ramsay

Galerie Nationale d'Écosse, Édimbourg



NATHANIEL HONE, R.A.

1718-1784

Nathaniel Hone est un autre de ces peintres irlandais, si nombreux au commencement du XVIIIe siècle. Né à Dublin le 24 avril 1718, il était le fils d'un marchand presbytérien. Il avait un penchant irrésistible pour la peinture de portraits, et l'on dit qu'il fit lui-même son éducation artistique. Il vint en Angleterre dès sa jeunesse, et alla ensuite en Italie, où il séjourna plusieurs années. On sait, de façon certaine, qu'il se trouvait à Rome et à Florence entre 1750 et 1752. Reynolds le rencontra à Florence dans cette dernière année, et son journal contient ces notes : « Hone dit que je ressemble à l'autel des jésuites dont les cierges seraient allumés », « Gentlemen et confrères — Hone et Reynolds échangeant des saluts. » Cela paraît bizarre quand on se rappelle combien Hone a plus tard haï Reynolds. Revenu en Angleterre, probablement au commencement de 1753, Hone alla de ville en ville, peignant des portraits, jusqu'au moment où, à York, il rencontra une femme riche, qu'il épousa. Il s'installa avec elle à St. James's Place et devint célèbre pour ses miniatures et ses émaux, genre dans lequel, en 1758, il était considéré comme le plus éminent artiste de son temps. Hone s'intéressait beaucoup à la fondation des sociétés et des académies et s'associa à tous les mouvements qui avaient pour objet de réunir et de solidariser les artistes londoniens. Il fut directeur de la nouvelle Société corporative des Artistes et collabora à la création de l'Académie royale, dont il fut membre fondateur. Ses succès d'émailleur ne lui suffisant pas, bien qu'il n'y eût pas de rival, Hone se mit à peindre à l'huile de grandes compositions, principalement parce qu'il était jaloux de la renommée de Reynolds. Il en résulta des incidents scandaleux auxquels le nom de Hone fut directement mêlé. Dans le but de ternir la réputation de son rival, Hone répandit activement le bruit que Reynolds copiait dans ses compositions les portraits gravés de Van Dyck et du Titien. Il alla jusqu'à envoyer à l'Académie, en 1755, un tableau intitulé *le Magicien,* dans lequel Reynolds, sous les traits d'un vieillard, une baguette à la main, se penchait sur un chaudron et commandait aux gravures en question de sortir des flammes. Au milieu du tableau était une figure de femme nue, qui représentait ou était censée représenter Angelica Kauffman, la charmante amie de Reynolds. On ne comprit pas tout d'abord l'allusion, et le tableau figura pendant quelques jours à l'Académie royale. Quand on

s'en rendit compte, Hone fut invité à faire des excuses et à enlever ou à modifier son tableau. Il refusa d'y faire aucun changement en ce qui concernait Reynolds; mais il écrivit, le 19 avril 1775, à Angelica Kauffman une lettre extraordinaire, dans laquelle il offrait d'ajouter une barbe à la figure qu'on avait prise pour la sienne. Angelica, indignée, refusa cette bizarre concession et insista pour que le tableau fût immédiatement enlevé, ce dont « M. Hone fut extrêmement mortifié ». Sur un vote du conseil, *le Magicien* fut exclu de l'Académie. Hone modifia son tableau et fit appel à l'opinion publique en organisant une exposition particulière de cent de ses œuvres, qu'il ouvrit en face du Café Slaughter (Old Slaughter's Coffee House). Il y mit en vente des catalogues contenant « les excuses de M. Hone au public ». Le scandale attira la foule à son exposition, et la récompense de Hone fut un gros succès d'argent. C'était la seconde fois que Hone était réprimandé par l'Académie, car un tableau inconvenant, envoyé par lui en 1770, avait été refusé. Les membres du conseil espéraient que leur remuant collègue se retirerait, mais il s'en garda bien et il continua à envoyer des tableaux à toutes les expositions annuelles. J.-T. Smith, qui le vit en 1775, au moment du scandale du *Magicien*, dépeint Hone comme « un grand, gros homme, au maintien droit, portant un chapeau à larges bords et un habit à revers, boutonné jusqu'au menton, marchant à pas comptés et gonflé d'importance ». Nollekens, qu'il voulut flatter, lui dit : « Si vous croyez que je me rangerai de votre côté contre Sir Joshua, vous vous trompez étrangement; jamais je ne vous aiderai dans rien de ce que vous proposerez, car vous ne pensez qu'à jouer de vilains tours à Sir Joshua »; et Hone paraît avoir été incapable de se faire un seul ami parmi ses confrères. Il mourut dans sa maison de Rathbone Place, le 14 août 1784, et fut enterré à Hendon. Après sa mort, le tableau un moment célèbre du *Magicien* fut vendu. Reynolds, qui assistait à la vente, le regarda attentivement pendant dix bonnes minutes.

FRANCIS COTES, R.A.

1726(?)-1770

On sait fort peu de chose sur la vie de Francis Cotes. La date de sa naissance est inconnue, mais il est probable qu'il naquit en 1726. Son père, Robert Cotes, avait été maire de Galway; mais, s'étant trouvé en conflit avec le Parlement irlandais, il était venu à Londres, où il s'était établi apothicaire dans Cork Street. Cotes fut l'élève d'un disciple de Richardson, George Knapton, qui lui survécut. Il devint bientôt célèbre pour ses portraits au crayon, et Walpole disait : « Si, par le charme, ils sont inférieurs à ceux de Rosalba, ils leur sont supérieurs par l'animation et la composition. » C'est peut-être ce qui a fait dire que Cotes avait été l'élève de Rosalba (1675-1757). Cotes n'apparaît qu'une seule fois dans un acte public : Il se joignit aux artistes qui, en l'absence de Reynolds, demandèrent à Georges III l'autorisation d'instituer l'Académie royale, et il en fut un des membres fondateurs. On ne connaît qu'un portrait de Cotes; c'est une miniature peinte de mémoire par son frère Samuel Cotes (1734-1818), qui lui était fort attaché. Cotes est le moins connu de nos grands maîtres du XVIIIe siècle; on ignore, pour ainsi dire, tout ce qui a rapport à son caractère et à sa vie intime. Il faisait peindre presque toutes les draperies de ses tableaux par Peter Toms, R.A., qui fut tellement affecté par sa mort qu'il tomba dans une noire mélancolie et se suicida.

FRANCESCO BARTOLOZZI, R.A.

1727-1815

La carrière de Francesco Bartolozzi se divise en trois parties. Il fut trente-sept ans Italien, trente-huit ans Anglais et treize ans Portugais. On sait maintenant qu'il était né en 1727. Son père, Gaetano Bartolozzi, était un orfèvre de Florence. Il entra, vers 1743, à l'Académie de cette ville, où il eut pour maître un peintre d'histoire dont le nom semble avoir été Ignazio Hugford. Ce fut là que Giovanni Battista Cipriani et Bartolozzi se connurent et se lièrent d'une amitié qui dura toute leur vie. En 1750, ils allèrent ensemble à Rome, où ils rencontrèrent vraisemblablement deux artistes anglais, plus tard membres de l'Académie royale, Chambers, l'architecte, et Wilton, le sculpteur, qui, par la suite, leur rendirent des services à l'un et à l'autre. Bientôt Bartolozzi quitta Rome et alla à Venise, où il devint l'élève de Joseph Wagner (1706-1780), un graveur qui travaillait principalement pour les artistes anglais et qui faisait de ses élèves des dessinateurs accomplis. Vers 1760, Bartolozzi épousa une Vénitienne de bonne famille et retourna à Rome, où il séjourna quelque temps. Il ne put parvenir à s'y employer et il retourna à Venise, où il fut plus heureux. En 1763, il attira l'attention de Richard Dalton, le bibliothécaire de Georges III, qui, lui-même, était graveur, et qui l'invita à venir en Angleterre, où il lui procura le titre de « Graveur du Roi ».

En arrivant à Londres, en 1764, Bartolozzi trouva Cipriani installé dans Warwick Street, Golden Square, et partagea son logement. La délicatesse et la précision de ses œuvres le rendirent vite célèbre. Bartolozzi se mit alors à exécuter ses fameuses gravures à la sanguine, dont on l'a représenté à tort comme l'inventeur. En réalité, la sanguine avait déjà été employée en France par Giles Demarteau l'aîné (né en 1722), qui s'en était servi pour reproduire les dessins de Boucher. Mais Bartolozzi possédait le secret de ce procédé et les gravures à la sanguine devinrent aussitôt à la mode. Angelica Kauffman lui fit reproduire ses compositions sentimentales si fort goûtées alors. En peu de temps, la vogue des gravures à la sanguine détrôna, en Angleterre, la gravure au burin. Sir Robert Strange, le principal graveur au burin de l'époque, se trouva négligé et attaqua Bartolozzi avec la dernière violence. L'Italien riposta en montrant qu'il gravait à la manière ancienne au moins aussi bien que Strange lui-même et il le remplaça comme le plus habile et le plus souple des graveurs d'Angleterre.

En 1769, Bartolozzi fut nommé membre de l'Académie royale et exécuta, pour être admis à cet honneur, son unique tableau à l'huile. Cela irrita encore davantage Sir Robert Strange, qui n'avait pas été élu académicien. Bartolozzi ne prit part à aucune controverse, mais travailla constamment et sans bruit. Selon Redgrave, il était laborieux et « travaillait du matin au soir », mais il « dépensait largement et généreusement l'argent qu'il gagnait, était imprévoyant et ne 'gardait rien pour sa vieillesse. Afin de pourvoir à ses besoins il dut recourir aux expédients; la gravure à la sanguine lui fournissait des ressources et son atelier devint une manufacture de ce genre d'art. » Sous sa direction, de nombreux graveurs exécutaient des planches qu'il se contentait, à la fin, de retoucher rapidement. En 1785, il eut le malheur de perdre Cipriani, l'être au monde auquel il était le plus attaché.

En 1802, il fut tenté, par la promesse d'un titre de chevalier, de s'exiler de nouveau, en Portugal, cette fois. Il fut chaleureusement accueilli à Lisbonne, où il fut nommé président de l'Académie. On sait peu de chose de sa carrière portugaise, si ce n'est qu'il travailla sans cesse, jusqu'à sa mort, qui arriva à Lisbonne le 7 mars 1815. La petite-fille de Bartolozzi fut Madame Vestris (Lucia-Elizabetta Mathews), la célèbre actrice comique, qui était née cinq ans avant que l'éminent graveur émigrât en Portugal.

SIR JOSHUA REYNOLDS, P.R.A.

1723-1792

Le Devonshire, où naquireut tant d'artistes du XVIIIe siècle, a donné naissance au plus grand de tous. Le révérend Samuel Reynolds était le principal de l'école de Plympton Earl's, où son fils Joshua vit le jour le 16 juillet 1723. Le maître d'école était un homme simple et naïf, du genre du pasteur Adams (1), un lettré et un homme d'un commerce sûr. La mère de Joshua était Theophila Potter, également issue d'une famille de clergymen. On dit que Samuel Reynolds était un astrologue qui passait « de longues heures à regarder les astres du haut du vieux château de Plympton ». On l'a accusé d'avoir négligé l'éducation de ses enfants; mais il enseigna à Joshua les rudiments du latin et du grec, et il est probable que ceux de ses douze enfants qui survécurent eurent à se tirer d'affaire de leur mieux, dans un ménage agréable, il est vrai, mais où tout allait un peu à l'aventure. Joshua, de bonne heure, eut la passion de dessiner au charbon sur les murs. On possède de lui une perspective dessinée au dos d'un devoir d'écolier, ainsi annotée de la main de Samuel : « Dessiné par Joshua, en classe, par pure oisiveté. »

Reynolds resta à Plympton jusqu'à l'âge de dix-sept ans; son père avait un vague désir de faire de lui un médecin. Son goût pour les beaux-arts persistait; mais il ne voulait pas être un peintre « ordinaire », c'est-à-dire sans instruction technique; aussi déclara-t-il qu'il serait médecin de campagne en Devonshire s'il ne pouvait recevoir, à Londres, la meilleure éducation artistique. Le portraitiste le plus renommé d'alors, Thomas Hudson, était également du Devonshire, et l'on profita d'une de ses visites dans sa famille, à Bideford, pour lui présenter le jeune homme, et, sans doute, lui montrer quelques dessins de sa façon. On persuada à Hudson de prendre le jeune Reynolds comme élève pendant quatre ans, et le maître d'école et une de ses filles fournirent, à eux deux, une prime d'apprentissage de 120 livres. Joshua, arrivé à Londres dans l'automne de 1740, se mit aussitôt à l'œuvre. Tout lui était propice. Il était un charmant garçon, modeste, plein d'ardeur et de reconnaissance. Il s'appliqua à apprendre tout ce que Hudson pouvait lui enseigner; il était toujours « de plus en plus content de son maître, de ses occupations, de tout ». Deux ans plus tard, il écrivait à son père : « Ainsi occupé, je suis l'être le plus heureux du

(1) Le pasteur Adams, dans le roman de Fielding, *Joseph Andrews*. (Note du traducteur.)

monde », et il ne cachait pas le plaisir que lui faisaient ses propres progrès ; « il est clair qu'il se croit dans la bonne voie », disait son père.

Pendant longtemps, il a été de mode de dénigrer Hudson et d'affirmer qu'il ne pouvait avoir eu sur Reynolds une bonne influence. Sir Walter Armstrong s'est efforcé de montrer l'erreur de cette opinion et de rendre justice au vieux peintre. Il a même été jusqu'à désirer que Reynolds se fût contenté de bâtir plus solidement sur les fondations posées par l'enseignement de Hudson, au lieu de tâcher d'égaler Rembrandt et le Titien par des procédés techniques bizarres et futiles. Reynolds fit, sous son maître, de si rapides progrès, qu'au lieu de rester quatre ans avec lui, il le quitta avant la fin de la seconde année. La légende dont il a été question déjà dans cet ouvrage voulait qu'il se fût querellé avec Hudson, devenu jaloux de son élève. Qu'il y eût une querelle, c'est certain ; mais Samuel Reynolds, qui était au courant des faits, ne blâme ni le maître, ni l'élève. Il écrit : « Je bénis Dieu et M. Hudson du succès si grand jusqu'ici qu'a eu Joshua », ce qui n'indique pas une jalousie déclarée ni une sérieuse querelle. On doit supposer, comme plus probable, que le jeune peintre, conscient de son mérite, jugea le moment venu de le faire valoir dans une indépendance complète.

Il retourna à Plympton et se mit aussitôt à peindre des portraits, à raison de cinquante par an ; ces portraits devaient être peu importants, et probablement de petites dimensions. Il fit le portrait de « l'homme le plus considéré de l'endroit, le commissaire de l'arsenal ». Cet état de choses ne dura pas longtemps. Dans l'automne de 1744, Reynolds était de nouveau à Londres et entretenait les relations les plus amicales avec Hudson ; mais il travaillait pour son propre compte. Sir Walter Armstrong fait remarquer que les premières œuvres de Reynolds trahissent l'influence de Hudson, mais que les tableaux peints en 1745 et en 1746 montrent qu'il cherchait, dès cette époque, de nouvelles formules d'expression. A la fin de cette dernière année, il fut rappelé dans son pays par la mort de son père. Après l'enterrement, Joshua demeura avec ses deux sœurs non mariées à Plymouth Dock. Il y resta trois ans, et, dans une existence qui fut si remplie et si active, cette période paraît avoir été relativement oisive et vide. Mais c'est à cette époque, tous les biographes l'affirment, qu'il subit l'influence posthume d'un peintre du Devonshire, William Gandy, d'Exeter, qui avait exercé la peinture à Plymouth et était mort en 1729.

Au printemps de 1749, Reynolds eut la bonne fortune, comme invité du vieux Lord Edgcumbe, de visiter les ports d'Espagne et de Portugal, en compagnie du jeune Augustus Keppel, qui devint plus tard le fameux amiral. Ce voyage comprit les îles Baléares et

Alger; à Port-Mahon, Reynolds fut désarçonné par son cheval; il tomba du haut d'une falaise et se fit à la lèvre une blessure dont il garda la cicatrice toute sa vie. Ayant, après sa complète guérison, quitté ses hospitaliers amis, il ne se sentit pas disposé à revenir en Angleterre, et, vers la fin de l'été, il écrivait : « Me voici enfin à Rome. » Il y resta jusqu'au mois de mai 1752. On a beaucoup discuté sur la façon dont Reynolds étudia lors de son séjour à Rome et sur l'impression exacte que firent sur lui le Guide et le Guerchin, dont la tradition, à cette époque, était universellement respectée. Il est probable que Reynolds se trouva partagé entre son respect pour cette tradition et la pureté de son goût naturel. Sa prédilection paraît s'être portée également vers le Titien, Véronèse et Andrea del Sarto; mais le goût de l'époque l'obligeait à s'incliner devant les Carrache. Pendant qu'il copiait l'œuvre de Raphaël au Vatican, il prit froid et il en garda une surdité permanente. De Rome il alla à Florence, où il rencontra plusieurs artistes anglais de beaucoup d'avenir, et notamment Wilton, le sculpteur, Chambers, l'architecte, et Nathaniel Hone, qui fut, par la suite, un de ses plus cruels ennemis. Chose bizarre, il parle de la nécessité de séjourner à Florence : « Je crains, dit-il, en me pressant trop, de tout gâter et d'arriver à Londres sans réputation et sans que personne ait entendu parler de moi. En restant un mois de plus, ma réputation me précédera. » Tout cela est un peu obscur, mais indique que Reynolds avait l'intention d'arriver à Londres en conquérant, venant directement de la terre sacrée d'Italie et déjà entouré de prestige.

De Florence il se rendit à Parme, à Bologne, à Venise. Dans la première de ces villes, les tableaux du Corrège firent sur lui une impression plus profonde qu'aucune des œuvres d'art qu'il avait vues jusqu'alors. Il n'employait pas d'autre expression pour caractériser le Corrège du Duomo de Parme que : « La plus haute perfection. » De plus grandes joies d'art l'attendaient à Venise, où, pour la première fois, les profondeurs de son âme s'émurent à la vue du beau. Il rédigea, sur les impressions que lui avaient causées les œuvres de Véronèse, du Titien et du Tintoret, des notes volumineuses que Leslie et d'autres ont publiées. Il s'attardâit en Italie, quand une circonstance curieuse le fit revenir en Angleterre. Il se trouvait à l'Opéra de Venise, lorsqu'on chanta une ballade qui lui avait été familière à Londres. Une violente nostalgie s'empara de lui, il fondit en larmes, et, dès que cela lui fut possible, il prit le coche pour la France. Dans les Alpes, il se croisa avec Hudson, qui faisait son premier voyage en Italie. A Paris, Reynolds flâna assez longtemps pour être rejoint par Hudson, qui n'avait fait le voyage de Rome que « pour dire qu'il y était allé ». Ils arrivèrent à Londres le 16 octobre 1752. L'absence de Reynolds avait duré trois ans et demi.

On n'est pas d'accord sur l'effet que l'Italie produisit sur lui. Il paraît certain que, pendant qu'il était dans ce pays, il pensait plus à se distraire qu'à faire de sérieuses études, et il est difficile de dire d'une façon précise à quelle espèce de travaux il se livra. Le tableau bien connu de *Giuseppe Marchi,* coiffé d'un turban, fut le premier qu'il exécuta après son retour à Londres. En le voyant, Hudson s'écria : « Reynolds, vous ne peignez pas si bien qu'avant d'aller en Italie. » Sir Walter Armstrong est obligé de reconnaître que Hudson avait raison : « Reynolds peignait mieux avant de s'être exposé aux tentations de l'Italie qu'immédiatement après. » Son séjour à Londres fut de courte durée. Sa santé n'était pas bonne, et il alla respirer l'air natal du Devonshire. Il persuada à sa plus jeune sœur, Frances, de tenir son ménage, car il avait l'intention de s'établir à Plymouth. Mais Lord Edgcumbe insista sur l'importance qu'il y avait pour lui à se mouvoir dans une plus large sphère, et, au printemps de 1753, Joshua et Frances Reynolds s'installèrent à Londres, au n° 104 de St. Martin's Lane, dans une maison qui avait été occupée par Thornhill, puis par Hayman. Les souvenirs de Hogarth, de Roubillac et d'autres peintres hantaient l'atelier, qui était au cœur du Londres artiste. Bientôt cependant, Reynolds alla demeurer à peu de distance de là, dans Great Newport Street.

Alors, nous dit-on, parvenu à l'âge de trente ans, il se sentit « assez sûr de lui-même pour élever ses prix au taux le plus élevé du jour. C'était : pour une tête, douze guinées; pour un buste, vingt-quatre; pour un portrait en pied, quarante-huit. Quelques années plus tard, le tarif fut porté à quinze, trente et soixante guinées. » Le succès de Reynolds était assuré et s'affirmait d'année en année. On est étonné de la rapidité avec laquelle il travaillait. Ses carnets nous révèlent le labeur et l'assiduité de son pinceau. C'est sur l'année 1755 que nous avons les premiers détails. On sait que cette année-là il fit cent vingt portraits; il en exécuta, en 1757, cent quatre-vingt-quatre. Ce fut le nombre le plus élevé. A partir de cette date, il augmenta ses prix et tâcha de réduire un peu le flot des commandes importunes. Sans se relâcher du soin et de l'application qu'il apportait à maintenir l'équilibre de son revenu, il tâcha de se donner plus de temps pour méditer ses œuvres.

Lord Edgcumbe, resté son ami fidèle, n'avait pas manqué d'engager ses relations aristocratiques à se faire peindre par son protégé. Il faisait preuve d'un esprit méthodique dans ses recommandations, car Mason nous dit qu'il choisissait les personnes « qui avaient les traits les plus accentués », croyant ainsi que leurs portraits feraient plus d'honneur au crayon de Reynolds. Le fameux portrait en pied de l'amiral Keppel (1753),

qui fut le résultat d'une de ces recommandations, produisit la plus favorable impression dans le beau monde. Si l'entrée de Reynolds dans les cercles mondains eut de grands avantages pour la fortune de l'artiste, sa réputation ne profita pas moins de son entrée dans le monde des lettres. La date de sa première rencontre avec le Dr Johnson est incertaine ; cependant, il est probable que ce fut en 1753 qu'ils se virent, pour la première fois, chez les demoiselles Cotterell. Reynolds était déjà captivé par les écrits de Johnson, « dont la conversation ne le ravit pas moins. Il cultiva cette liaison avec le louable zèle d'un homme désireux de perfectionner son esprit. » Détail caractéristique, qui les peint l'un et l'autre : dès leur première entrevue, il arriva à Reynolds de faire une observation cynique et profonde à la fois, qui enchanta Johnson par sa forme élégante. Aussitôt Johnson admit, sans réserve, le peintre dans le cercle intime de ses amis. Cela lui valut, entre autres privilèges, de faire la connaissance de Burke et de Garrick, pour lesquels la sympathie spontanée de Reynolds se transforma bientôt en amitié solide.

Il est à remarquer que Reynolds demandait, à ceux à qui il donnait tant de lui-même, un élément d'émulation intellectuelle. Parmi les artistes de sa génération, pour qui il manifestait une préférence, se trouvaient Joseph Wilton, le sculpteur, et Allan Ramsay, le peintre, tous deux hommes d'un esprit supérieur. Reynolds s'adonnait à l'étude des lettres et des hommes, et ne se contentait pas de reproduire l'aspect extérieur des choses et des êtres. Il cherchait à stimuler son esprit et ne fuyait pas la société d'hommes tels que Wilkes, s'il trouvait que leur conversation avait du charme pour lui. Boswell, qui l'appelle « un fin et délicat observateur des mœurs », a noté des anecdotes et des paroles qui montrent que, dans le monde, l'activité de l'intelligence très pondérée de Reynolds faisait sentir son influence même à côté d'esprits aussi cultivés que Johnson, Burke et Goldsmith. Quand, en 1762, Johnson alla en Devonshire avec Reynolds, il dit qu'il avait rapporté « de ce voyage une vaste moisson d'idées nouvelles ». Ce n'était pas seulement, certes, la vue du paysage et des curiosités qui les lui avait procurées ; il les devait au commerce intelligent et plein de charme de l'artiste.

En 1760, Reynolds déménage pour la dernière fois. Il s'établit dans cette maison du côté ouest de Leicester Fields, qu'il devait habiter jusqu'à sa mort. Ce fut à peu près le seul incident des dix premières années de sa carrière artistique à Londres. On a fort peu de détails sur son existence, de 1753 à 1764, et encore ne les a-t-on que d'une façon indirecte. Cette existence fut prospère et monotone, et s'il n'en a été conservé aucun détail, c'est qu'il n'y en avait probablement pas à noter. La longue et féconde

série de ses magnifiques tableaux constitue l'histoire complète et suffisante de ces dix années de sa maturité. Il fut du nombre de ceux qui, en 1755, élaborèrent le *Projet d'Académie* qui contenait en germe la future Académie royale; mais son nom n'occupe pas une place éminente dans la liste du Conseil, à la tête duquel étaient Hayman, Moser et Roubillac. En 1760, il figure parmi les fondateurs de la Société des Artistes de la Grande-Bretagne; et ce fut dans les galeries de Spring Gardens qu'il exposa, en 1761, son fameux portrait de l'auteur de *Tristram Shandy*. En 1764, sur le conseil de Samuel Johnson, il fonda le « Literary Club, » pour fournir au grand homme une scène où il pût pérorer à son aise devant un auditoire assez nombreux sans craindre cependant d'être interrompu. On peut dire qu'à ce moment, Reynolds, qui avait quarante et un ans, avait conquis cette prééminence sans exemple, presque incontestée, qu'il devait conserver jusqu'à la fin de ses jours.

L'année 1768 marqua dans la carrière de Reynolds. Comme nous l'avons dit déjà, un mouvement constant et croissant se prononçait en faveur de la constitution d'une société qui fût reconnue comme le guide du goût de la nation et qui fût armée de pouvoirs suffisants pour se défendre contre toutes ses rivales. On avait déjà fait quelques tentatives infructueuses. Plus la réputation de Reynolds grandissait, plus on le considérait comme le chef désigné d'une Société artistique nationale, en dépit de la jalousie assez naturelle de ses rivaux. Ce fut pourtant pendant une de ses absences — il était allé passer six semaines à Paris avec Richard Burke, dans l'automne de 1768 — que le projet définitif prit corps et que les statuts de l'Académie furent rédigés et soumis au Roi. Le fait est que Reynolds ne fut même pas consulté. La réunion décisive, tenue le 9 décembre, dans laquelle, avec l'approbation du Roi, l'Académie royale fut constituée et le bureau nommé, faillit se terminer par une débâcle, par suite, précisément, de l'absence de Reynolds. Benjamin West alla le chercher juste au bon moment, et les artistes, jusque-là désunis, se mirent d'accord pour l'acclamer président. Dès que Reynolds vit que, contrairement peut-être à ce qu'il attendait, il n'avait pas été mis de côté pour des rivaux plus anciens, et qu'il se trouva responsable du succès de l'entreprise, l'intérêt qu'il témoigna à l'Académie devint aussi vif qu'il avait d'abord été tiède. Neuf jours après la réunion dont il vient d'être parlé, il présenta au Roi la liste des membres du bureau et reçut la signature royale. L'énergie qu'il déploya en cette occasion fut étonnante et révéla son talent inné d'organisateur. En quinze jours, il avait établi les classes sur une base pratique, et écrit son discours présidentiel d'inauguration.

Ce fameux discours, dans la composition duquel Reynolds, pour la première

fois, se montra l'émule des éminents hommes de lettres dont il était l'ami, fut prononcé devant l'Académie royale le 2 janvier 1769. On nous dit qu'il n'avait pas étudié l'art de la parole, que sa voix était couverte et sa façon de lire monotone. Avec le temps et la pratique, son débit s'améliora beaucoup, mais il avait toujours la voix voilée, et, en l'écoutant, on s'apercevait que l'on avait affaire à un sourd. Au commencement de cette même année, comme les académiciens dînaient ensemble dans une taverne, Reynolds proposa qu'un banquet eût lieu dorénavant à l'occasion de l'exposition annuelle, auquel on convierait une série d'invités choisis, éminents dans la politique, la littérature et la science. Johnson, Goldsmith et Burke furent parmi les premiers invités, et cette institution s'est perpétuée depuis. Malgré ses nombreuses occupations publiques, Reynolds ne diminua pas de beaucoup sa production, au moins pendant quelque temps. La première année de l'Académie, par exemple, il exposa beaucoup de tableaux, entre autres des chefs-d'œuvre comme *l'Espérance berçant l'Amour* et le groupe représentant *Mrs. Crewe et Mrs. Bouverie.*

Peu à peu, cependant, et surtout à mesure que des difficultés se produisaient au sein même de la Société, Reynolds s'aperçut que ses devoirs académiques, qu'il ne consentit jamais à négliger, ralentissaient un peu sa production. A partir de 1769, il ne peignit plus autant de portraits qu'auparavant, et bientôt sa moyenne annuelle fut ramenée à une cinquantaine de portraits. Ce fut alors aussi qu'il consacra une grande partie de son temps à ce que l'on appelait des « œuvres de fantaisie », ou, comme nous dirions aujourd'hui, des œuvres d'inspiration, dont *les Enfants dans les bois,* de 1770, et la *Résignation* et *Vénus corrigeant l'Amour,* de 1771, sont les premiers exemples. Ces tableaux, très certainement, lui prenaient plus de temps que les simples portraits qu'il s'était exercé à produire selon une formule rapide et facile. Reynolds était alors, moins que jamais, le peintre pour qui les limites du monde sont les murs de son atelier. Il s'intéressait à tous les mouvements de l'opinion, à toutes les sociétés d'hommes d'esprit, et il aimait à participer à tout ce qui se faisait dans le monde où il vivait. Le 21 avril 1769, le Roi le créa chevalier, afin qu'il pût être Sir Joshua à la première exposition de l'Académie royale, ouverte cinq jours plus tard. L'année suivante, il y eut, entre deux des plus illustres Anglais de l'époque, un gracieux échange de courtoisies : Sir Joshua fit un portrait de Goldsmith, qui attira la foule à l'Académie royale, et Goldsmith dédia à Reynolds, dans une épître enthousiaste, le poème du *Village abandonné.*

Le premier pli de la feuille de rose, le premier ralentissement de l'étonnante vogue de Reynolds fut la croissante réputation de Romney, qui, en 1755, devint « l'homme de

Cavendish Square », et qui attirait à lui les meilleurs clients de Reynolds. En 1771, la position de Romney n'était pas encore établie ; mais elle était déjà dangereuse pour Reynolds. « La Ville, disait Edward Thurlow, est divisée en deux camps ; je suis du camp de Romney. » Ce fut peut-être pour mieux lutter contre cet actif et habile rival que Reynolds fit venir chez lui le plus capable de ses élèves, le jeune James Northcote, un Devonien comme lui, qui nous a laissé de précieux souvenirs sur la vie intime et les conversations de son maître. Il rapporte, entre autres, une anecdote qui montre quelle opinion on avait du nouveau peintre de portraits dans le clan de Leicester Fields. Northcote travaillait dans une salle extérieure, un matin, quand Garrick vint voir Reynolds. La conversation tomba sur Cumberland, l'auteur dramatique, et Garrick dit : « Il vous hait, Sir Joshua, parce que vous n'admirez pas son Corrège. — Quel Corrège ? demanda Sir Joshua. — Mais son Corrège, dit Garrick, c'est Romney. » Northcote avait le plus grand respect et la plus grande admiration pour Reynolds, mais il ne fermait pas les yeux sur ses faiblesses. Ainsi a-t-il très brutalement noté « qu'il était un très mauvais professeur ».

En 1772, Reynolds eut le vif plaisir d'être nommé alderman (échevin) de Plympton, sa ville natale. Le frère de Northcote regardait « les sales affaires d'un sale bourg comme ne pouvant rien avoir de commun avec les occupations de Sir Joshua », et supposa que le grand artiste était tellement absorbé par l'étude de son art qu'il n'avait pas réfléchi à « la vilenie et à la corruption de ces affaires ». Tout cela ne rimait à rien. Il était naturellement et très légitimement agréable à Reynolds de voir la petite ville du Devonshire, où il était né, s'enorgueillir de sa réputation. L'année suivante, il fut élu maire de Plympton, et Oxford lui conféra le grade de docteur en droit ; cette même année aussi, il termina son ambitieux tableau d'*Ugolin,* qui lui avait donné tant de mal et l'avait tant entraîné hors de sa voie. Il y avait peut-être quelque rapport secret entre la production de cette œuvre et le désir qu'eut Reynolds, à cette époque, de couvrir les murs de Saint-Paul de compositions classiques, projet qu'arrêta le veto de l'évêque de Londres. On a beaucoup regretté cette décision, mais, comme le dit spirituellement Sir Walter Armstrong, « nous devrions plutôt remercier à genoux l'évêque. Son opposition a empêché l'artiste de perdre son temps à des travaux pour lesquels il n'était pas fait et lui a permis de multiplier ses œuvres d'inspiration qui font nos délices. »

Gainsborough, qui était membre fondateur de l'Académie royale, mais qui ne s'y intéressait guère, et qui jusqu'alors avait habité Bath, vint, en 1774, à Londres, et s'installa dans Hatton Garden. Reynolds alla aussitôt lui faire une visite, qui ne

lui fut jamais rendue. Il y avait, entre ces deux grands artistes, une radicale incompatibilité d'humeur qui les tint éloignés l'un de l'autre. On raconte qu'à un des banquets de l'Académie royale, Reynolds porta la santé de « M. Gainsborough, le plus grand paysagiste de notre époque »; sur quoi Richard Wilson s'écria : « Oui, et le plus grand portraitiste aussi! » Ces jalousies inévitables troublèrent la naissante Académie royale, et ce fut en 1775 que Nathaniel Hone insulta Reynolds et Angelica Kauffman, dont il avait été l'ami, en peignant un tableau satirique, que l'Académie accepta par inadvertance et qu'elle dut ensuite rejeter. Les carnets de Reynolds à cette époque nous le montrent au premier rang de toutes les solennités mondaines et menant une vie si facile et si brillante que l'on se demande comment il s'y prit pour produire autant d'admirables tableaux. Quand il ne dînait pas en ville, il recevait chez lui, et ses journées se passaient dans un incessant tourbillon de fêtes. Le secrétaire particulier de Lord Townshend, qui a eu de nombreuses occasions de le voir, nous a laissé cette description de Reynolds, homme du monde et amphitryon :

« A une table préparée pour sept ou huit personnes, on s'asseyait souvent quinze ou seize. Cette grosse difficulté surmontée, on s'apercevait qu'on manquait de couteaux, de fourchettes, d'assiettes et de verres. Le service était à l'avenant..... Mais ces légers contretemps ne servaient qu'à rehausser la gaieté et le charme de ces réceptions. On ne s'inquiétait guère des vins, de la cuisine et des mets; on ne parlait guère de la viande ni du gibier, qu'on ne louait pas davantage. Au milieu de l'animation générale, notre hôte, entouré de ses convives, conservait le plus grand calme et était toujours attentif à ce que l'on disait, ne s'occupant ni de ce qu'on buvait, ni de ce qu'on mangeait, et laissant à chacun le soin de se servir à sa guise. Pairs du royaume temporels ou spirituels, médecins, avocats, acteurs, musiciens, composaient l'assemblée et faisaient leur partie sans qu'il s'élevât une note dissonante ou discordante. A cinq heures précises, on servait le dîner, que les invités fussent arrivés ou non..... Les amis et les intimes de Sir Joshua chériront toujours sa mémoire et se rappelleront ces heures charmantes et la gaieté de cette table accueillante et familière. »

Au milieu de tout cela, il conservait intactes ses facultés d'exécution, comme on le vit, en 1778, quand il exposa son superbe groupe de *la Famille Marlborough*, la plus admirable peut-être de ses compositions. Ce fut dans le courant de cette année que le Dr Johnson posa pour deux de ses portraits. « J'ai posé deux fois devant Sir Joshua, écrivait le philosophe à Mrs. Thrale, et il paraît content de son

œuvre. Il en projette une autre, dans laquelle je serai représenté au travail. » La « Lionne » de la société de Londres, en 1775, était Miss Fanny Burney, l'auteur anonyme et soigneusement caché, mais peu à peu deviné, d'*Evelina*. Reynolds était de ceux qui lurent ce livre avec un enthousiasme presque extravagant, et Mrs. Thrale ambitionnait de marier ces deux illustres personnalités. Elles se lièrent d'amitié, mais Miss Burney a noté que l'artiste ne « savait pas faire la cour ». Au commencement de 1775, elle fut invitée à rencontrer, chez le président de l'Académie, Miss Mary Horneck, plus tard Mrs. Gwyn *(The Jessamy Bride)*, qui, elle aussi, fut admise dans le cercle de Johnson, Burke, Sheridan et Gibbon. Reynolds était alors occupé à peindre ses célèbres figures des Vertus pour le vitrail de la chapelle du New College d'Oxford.

Nous sommes trop portés à trouver toute naturelle la position extrordinaire qu'occupait alors Reynolds dans les cercles mondains et intellectuels de Londres. Sir Walter Armstrong nous fait remarquer qu'elle était, au contraire, tout à fait exceptionnelle et qu'elle a dû paraître presque « une injure » à beaucoup de ses contemporains, accoutumés à une stricte observance des règles de la préséance. Il la devait à un tact et à une prudence remarquables, unis à des facultés dont l'emploi flattait la vanité des grands, des puissants du jour et des ambitieux. Mais il ne faut pas oublier qu'il la devait encore plus au talent qu'il possédait de se rendre agréable et sympathique et « à son langage naturel, facile, aimable et élégant, à sa fine ironie, tempérée par une grande douceur de caractère », qui étaient, aux yeux de Hannah More, les qualités dominantes de la conversation de Sir Joshua. Son influence, comme président de l'Académie, fut à son apogée en 1780, au moment où l'exposition, au lieu de se tenir dans les anciennes et incommodes salles de Pall Mall, fut installée dans la galerie construite spécialement par Chambers à Somerset House pour la recevoir. Cette année fut entièrement absorbée par ses devoirs professionnels et mondains, et ce fut sans doute pour prendre un repos nécessaire que Reynolds, dans l'été de 1781, fit un long voyage en Hollande. A son retour, Fanny Burney note que « Sir Joshua est gros et bien portant » et que son atelier et sa galerie sont pleins d'ébauches d'œuvres importantes. Une de ces œuvres était l'adorable groupe des trois ladies Waldegrave. En dépit, cependant, de son apparence, la santé de Reynolds commençait à être minée ; et on croit que, pendant qu'il posait chez Gainsborough, qui faisait son portrait, en 1782, il eut une légère attaque de paralysie. Il guérit, mais les séances ne furent pas reprises.

En 1783, Reynolds fit un autre voyage en Hollande et en Flandre, et fit le por-

trait de Mrs. Siddons en Muse tragique. L'année suivante vit s'accomplir la brouille complète entre Gainsborough d'une part et Reynolds et l'Académie de l'autre; pour la dernière fois on vit paraître, au banquet de l'Académie, Johnson, qui mourut au mois de décembre. Sur son lit de mort, Johnson arracha à Reynolds la promesse de ne jamais peindre le dimanche, de lire la Bible constamment et de lui faire remise d'une dette de trente livres sterling, qu'il avait contractée envers lui. Reynolds, qui n'avait pas l'émotion facile, fut profondément affecté de la mort de son noble ami; il nous a laissé de Johnson une description détaillée qui est au nombre des portraits les plus lumineux de cet homme illustre que nous possédions. De 1786 à 1788, Reynolds passa une partie de son temps à peindre, pour l'impératrice Catherine de Russie, un tableau connu sous le titre de *Hercule enfant étouffant des serpents,* œuvre d'imagination à l'exécution de laquelle il a gaspillé inutilement, il nous semble, une habileté technique et un temps précieux. L'année 1789 s'ouvrit sans que l'énergie de l'infatigable président parût faiblir. Il envoya une douzaine de tableaux à l'exposition annuelle de l'Académie royale, parmi lesquels se trouvaient des chefs-d'œuvre comme *Robin Goodfellow* et *Cymon et Iphigénie.* On ne pouvait découvrir dans ces œuvres la moindre défaillance de son fécond génie. Dans cette année d'un labeur incessant, il fit deux de ses portraits les plus pénétrants, ceux de *Sheridan* et de *Lord Lifford,* qui comptent parmi les plus magistrales de ses œuvres.

Le 13 juillet 1789, au moment où il était occupé à peindre une tête de femme, il perdit tout à coup le pouvoir de concentrer sa vue sur les objets. Il ne se fit aucune illusion. Il posa son pinceau en disant : « Toute chose a sa fin ; je suis arrivé à la mienne. » Il ne fit plus de peinture, mais il continua à recevoir dans l'intimité, et il aimait, autant que par le passé, à faire une partie de cartes. Il faisait de l'art pour se distraire ; mais il avait tenu compte de l'avertissement et ne fit aucun effort inutile pour se soustraire à l'inévitable. Il ne cessa pas de s'intéresser aux affaires de l'Académie royale, et, en 1790, lorsqu'il se heurta à une opposition violente au sujet de l'élection de Bononi, il fit preuve de beaucoup de caractère en abandonnant, malgré l'intervention du Roi, la présidence, qu'il reprit le 31 mars 1791, quand l'Académie s'inclina et lui fit des excuses pour son manque de courtoisie. L'affaiblissement de sa vue ne l'empêcha pas de préparer son discours habituel à la fin de 1791, mais il savait que ce serait le dernier. Il le termina en exprimant l'intention que « les dernières paroles qu'il prononçât à l'Académie et du haut de son fauteuil, fussent le nom de Michel-Ange ».

Son existence, pendant toute l'année 1791, fut triste. Il attendait la fin dans les

ténèbres et le découragement. On nous a donné des descriptions très précises de Reynolds tel qu'il était alors, car il reçut la visite d'observateurs sagaces, comme Burke, Boswell et Fanny Burney. En novembre, Boswell note que, depuis deux mois, Sir Joshua « souffre de son œil borgne, ce qui a pour effet d'affaiblir l'autre », sur lequel Miss Burney a remarqué qu'il porte un garde-vue vert. « Il s'abîme dans la lugubre pensée qu'il va devenir complètement aveugle. » Il était affaissé et triste. « Lui qu'on regardait comme l'homme le plus heureux peut-être de la terre, il est maintenant tel que je vous le dépeins », écrivait Boswell à Temple. Sir Joshua n'accomplit pas sa soixante-dixième année. Il s'éteignit doucement le 23 février 1792. Son corps fut exposé à l'Académie royale, et on lui fit de belles funérailles publiques dans la cathédrale de Saint-Paul. Il ne s'était jamais marié, et sa nièce, Miss Palmer, qui avait tenu son ménage, fut sa principale héritière. Sa sœur Frances lui survécut jusqu'en 1807.

Le caractère de Reynolds a été dépeint par Olivier Goldsmith dans les vers immortels qui terminent le fragment intitulé *Retaliation :*

Ci-gît Reynolds ; et, s'il faut parler franc,
Nul plus que lui sage ou bon ne survit :
A son noble pinceau, rien n'était impossible.
Il fut doux, bienveillant dans sa simplicité ;
Né pour servir d'exemple, il savait embellir :
Par son pinceau nos traits, par ses façons nos cœurs.
Il détestait les fats ; mais, dans sa courtoisie,
Quand ils jugeaient en sots, son ouïe était faible ;
S'ils vantaient un Corrège, un Raphaël nouveau,
Il n'entendait plus rien et prenait une prise.
Les flatteurs n'avaient pu corrompre sa belle âme.

Cette épitaphe, ainsi que d'autres écrites à un dîner de club, fut publiée en 1774, peu de temps après la mort de Goldsmith, en une brochure in-quarto dont le titre était orné d'une vignette représentant l'eau-forte de Basire d'après le portrait de Goldsmith par Reynolds. Il est évident que les circonstances dans lesquelles cet éloge fut composé ont nui à son impartialité, en dépit de ce qu'il a de profond et de touchant. Il dépeint Reynolds comme doué de tact et de beaucoup de charme, comme un homme du monde dans toute l'acception du mot. A tout prendre, il n'y a aucune raison de contester l'exactitude de cette gracieuse et spirituelle définition de son caractère. Mais Boswell dit que Johnson, qui se plaisait tant au commerce de Reynolds, n'en sentait pas moins qu'il lui manquait certaines qualités. Parfois Johnson s'irritait de voir son illustre ami faire bon accueil au premier venu et montrer

envers tous un excessif empressement. Northcote, qui l'a étudié dans les moments où il ne se tenait pas sur ses gardes, et qui n'était pas dupe de l'aménité de ses façons, dit qu'il était dépourvu de toute passion forte. Reynolds, dans son passage à travers le monde, fut absorbé par lui-même et par son art. « Sir Joshua, dit son élève, a toujours méprisé les propos calomnieux; il savait qu'on les oublierait; par contre, il faisait aussi peu de cas des louanges excessives. Rien de ce qu'on pouvait dire n'avait d'effet sur lui, s'il n'était pas content de lui-même. Il avait une grosse partie à jouer et ne voyait que le résultat. Il s'était étudié à fond ; de plus, il avait une grande égalité d'humeur. »

Très certainement Reynolds n'était pas de ces hommes qui doivent leur grandeur à des mouvements soudains d'engouement et d'enthousiasme. On nous dit qu' « il avait coutume de travailler à toute heure, qu'il se sentît bien disposé ou non », et qu'il estimait que l'effort de volonté nécessaire pour surmonter le dégoût qu'il éprouvait en commençant à peindre lui donnait le coup d'aiguillon dont il avait besoin. La discipline extraordinaire qu'il s'imposa pendant sa vie, pour diriger avec fermeté ses propres travaux et même l'art national, lui attira le plus profond respect. Un de ses premiers admirateurs a dit : « C'est moins pour ses talents que pour le goût et la direction qu'il leur donne que nous admirons Sir Joshua. » On a prétendu qu'il flattait ses modèles et mêlait de l'huile à ses discours autant qu'à ses couleurs ; mais cela semble injuste ; un observateur attentif nous dit que « ses manières étaient affables et obligeantes, mais qu'il ne flattait personne ». Jamais, en parlant, il n'a dit « Monsieur » à personne si ce n'est au D[r] Johnson ; « il n'avait pas plus de petitesse que d'ostentation, et il n'abusait pas des gens ». En résumé, on voit que le XVIII[e] siècle eut la bonne fortune de produire, dans la personne de Reynolds, un grand peintre qui possédait à un degré éminent les qualités les plus appréciées de ses contemporains, mais dans la vie duquel il serait inutile de rechercher celles qui appartiennent à une époque plus enthousiaste et plus spontanée.

TABLE DES MATIÈRES

TEXTE

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

PORTRAITS REPRODUITS

CLASSÉS A LA SUITE DU TEXTE

Les sujets des planches sont imprimés en grosses majuscules; les noms des peintres en petites majuscules; ceux des graveurs en petites majuscules italiques.

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Les noms des peintres sont imprimés en majuscules ; ceux des graveurs en majuscules italiques. Les reproductions faites d'après des œuvres originales sont indiquées, au-dessous du nom de chaque peintre, en caractères romains ; celles qui ont été exécutées d'après des gravures sont indiquées en italiques. Sauf indication contraire, ces dernières sont faites d'après des gravures en manière noire.

Les numéros indiquent l'ordre adopté dans la Table alphabétique des portraits reproduits (page 82), excepté quand qu'il s'agit des illustrations dans le texte ; le numéro indique alors la page.

CETTE ÉDITION

En langue française

DE

PEINTRES ET GRAVEURS ANGLAIS

DU XVIIIE SIÈCLE

(De KNELLER à REYNOLDS)

A été imprimée

ET

LES PLANCHES EN ONT ÉTÉ GRAVÉES ET TIRÉES

PAR

MANZI, JOYANT & CIE

A Asnières-sur-Seine

L'AN MCMV

MRS. ABINGTON EN MUSE COMIQUE

Reproduction d'une gravure en manière noire par JAMES WATSON

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



MARY, DUCHESSE D'ANCASTER

Reproduction d'une gravure en manière noire par RICHARD HOUSTON

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



LA REINE ANNE

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN SMITH

D'après SIR GODFREY KNELLER



MADAME D'AVENANT

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN SMITH

D'après SIR GODFREY KNELLER



LOUISA, COMTESSE D'AYLESFORD

Reproduction d'une gravure en manière noire par Valentine Green

D'après Sir Joshua Reynolds



CATHERINE, LADY BAMPFYLDE

Reproduction d'une gravure en manière noire par THOMAS WATSON

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



L'HONORABLE SAMUEL BARRINGTON

Reproduction d'une gravure en manière noire par RICHARD EARLOM

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



FRANCESCO BARTOLOZZI

Rep[illegible]

D[illegible] S[illegible]



GERTRUDE, DUCHESSE DE BEDFORD

*D'après le tableau d'*ALLAN RAMSAY

Collection du duc de Sutherland à Trentham



FRANCIS RUSSELL, CINQUIÈME DUC DE BEDFORD, SES FRÈRES
ET MISS VERNON

Reproduction d'une gravure en manière noire par VALENTINE GREEN

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



LADY ANN BINGHAM

Reproduction d'une gravure au pointillé par FRANCESCO BARTOLOZZI

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



MRS. ANNE BONFOY

Reproduction d'une gravure en manière noire, par James McArdell

D'après Sir Joshua Reynolds



MISS BOWLES

D'après le tableau de Sir Joshua Reynolds

Musée Wallace



LADY BOYD

Reproduction d'une gravure en manière noire par JAMES MCARDELL

D'après ALLAN RAMSAY



MARY, LADY BOYNTON

Reproduction d'une gravure en manière noire par James Watson

D'après Francis Cotes



MRS. BROCAS

D'après le tableau de FRANCIS COTES

Galerie Nationale, Londres



LADY SARAH BUNBURY

Reproduction d'une gravure en manière noire par Edward Fisher

D'après Sir Joshua Reynolds



MASTER BUNBURY

Reproduction d'une gravure en manière noire par Francis Haward.

D'après Sir Joshua Reynolds



FRANCES, LADY BYRON

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN FABER, *le jeune*

D'après WILLIAM HOGARTH



MISS SARAH CAMPBELL

Reproduction d'une gravure en manière noire par VALENTINE GREEN

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



LA REINE CHARLOTTE SOPHIA, FEMME DE GEORGES III

Reproduction d'une gravure originale en manière noire par THOMAS FRYE



MARY, LADY COKE

Reproduction d'une gravure en manière noire par JAMES MCARDELL

D'après ALLAN RAMSAY



MRS. COLLIER

Reproduction d'une gravure en manière noire par James Watson

D'après Sir Joshua Reynolds



LADY ELIZABETH COMPTON

Reproduction d'une gravure en manière noire par VALENTINE GREEN

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



MRS. ELEANOR COPLEY

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN SMITH

D'après SIR GODFREY KNELLER



MARIA, COMTESSE DE COVENTRY

Reproduction d'une gravure en manière noire par JAMES MC ARDELL

D'après FRANCIS COTES



LADY ELIZABETH CROMWELL

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN SMITH

D'après SIR GODFREY KNELLER



DIANA, VICOMTESSE CROSBIE

Reproduction d'une gravure en manière noire par William Dickinson

D'après Sir Joshua Reynolds



WILLIAM AUGUSTUS, DUC DE CUMBERLAND

D'après le tableau de CHARLES JERVAS

Galerie des Portraits nationaux, Londres



ANNE, DUCHESSE DE CUMBERLAND

Reproduction d'une gravure en manière noire par THOMAS WATSON

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



LADY BETTY DELME

Rep[illegible]

[illegible]



GEORGIANA, DUCHESSE DE DEVONSHIRE

Reproduction d'une gravure en manière noire par Valentine Green

D'après Sir Joshua Reynolds



LUCY EBBERTON

Reproduction d'une gravure en manière noire par James McArdell

D'après George Knapton

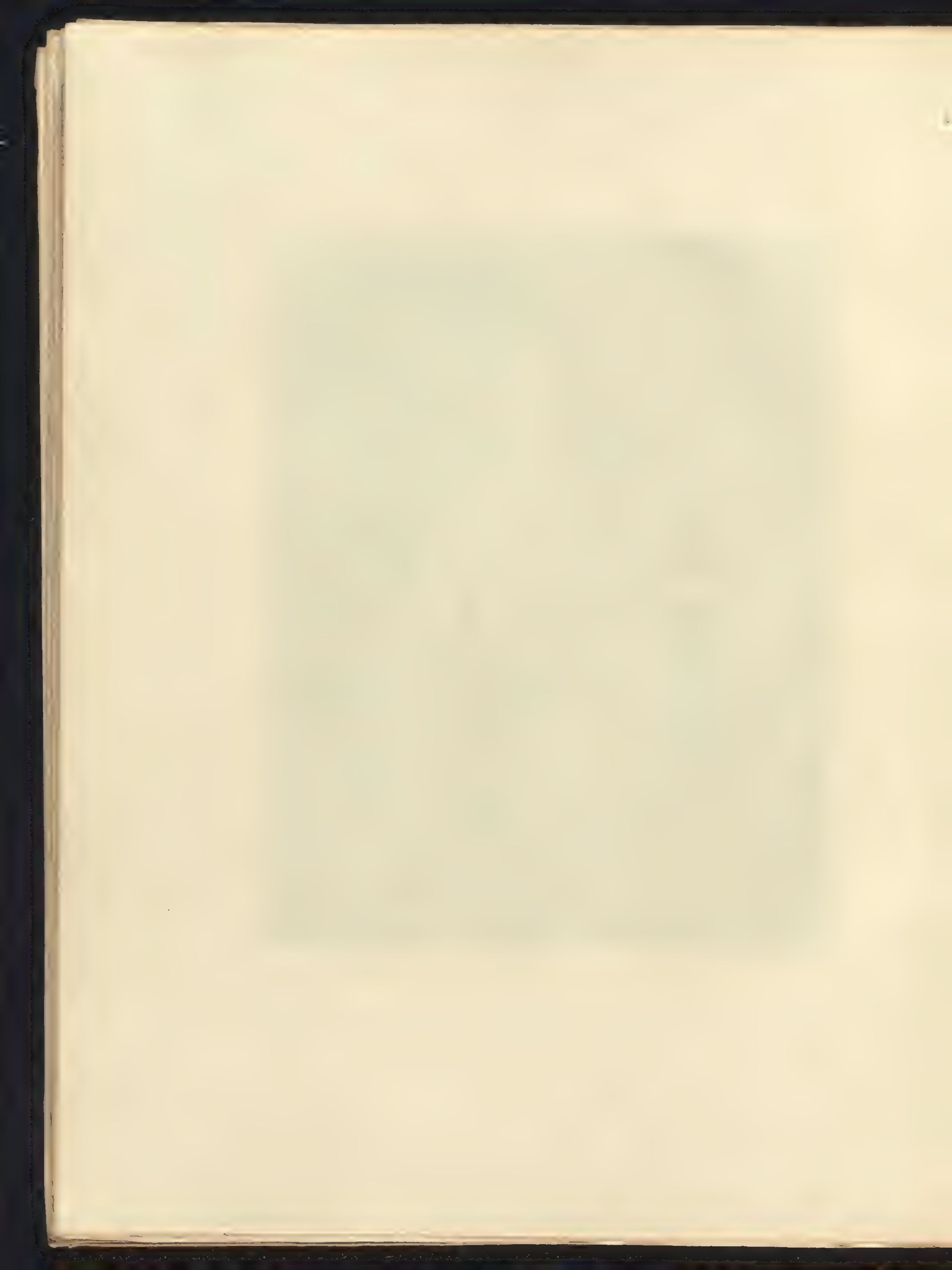


MARY, COMTESSE D'ESSEX

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN SMITH

D'après SIR GODFREY KNELLER





FRANCES, COMTESSE D'ESSEX

Reproduction d'une gravure en manière noire par James McArdell

D'après Sir Joshua Reynolds



MISS FENTON DANS LE ROLE DE "POLLY PEACHUM"

D'après le tableau de WILLIAM HOGARTH

Galerie Nationale, Londres



LADY MARY FENWICK

Reproduction d'une gravure en manière noire par George Lumley

D'après Michael Dahl



LADY CHARLOTTE FITZWILLIAM

Reproduction d'une gravure en manière noire par James Mc Ardell

D'après Sir Joshua Reynolds



PORTRAIT D'UNE VIEILLE DAME (MRS. FRYE?)

D'après la gravure originale par THOMAS FRYE



DAVID GARRICK ENTRE LA TRAGÉDIE ET LA COMÉDIE

Reproduction d'une gravure en manière noire par [illegible]

D'après Sir Joshua Reynolds



DAVID GARRICK ET SA FEMME

D'après le tableau de WILLIAM HOGARTH

Collection Royale, château de Windsor

[illegible]



LE ROI GEORGES II

D'après le tableau de Thomas Hudson

Galerie des Portraits nationaux, Londres



LE ROI GEORGES III

Reproduction d'une gravure en manière noire par William Woollett

D'après Allan Ramsay



ISABELLA, DUCHESSE DE GRAFTON

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN SMITH

D'après SIR GODFREY KNELLER



ISABELLA, DUCHESSE DE GRAFTON

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN FABER, *le jeune*

D'après SIR GODFREY KNELLER



THOMAS HAMILTON, COMTE DE HADDINGTON

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN SMITH

D'après WILLIAM AIKMAN



LADY JANE HALLIDAY

Reproduction d'une gravure en manière noire par Valentine Green

D'après Sir Joshua Reynolds



MRS. LUCY HARDINGE

Reproduction d'une gravure en manière noire par THOMAS WATSON

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



JANE, COMTESSE DE HARRINGTON

Reproduction d'une gravure en manière noire par VALENTINE GREEN

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



SIR EDWARD HAWKE

Reproduction d'une gravure en manière noire par James McArdell

D'après George Knapton



MRS. RICHARD HOARE ET SON FILS

D'après le tableau de Sir Joshua Reynolds

Musée Wallace



ANNE HOGARTH (MRS. SALTER)

D'après le tableau de WILLIAM HOGARTH

Galerie Nationale, Londres



LES DOMESTIQUES DE HOGARTH

D'après le tableau de William Hogarth

Galerie Nationale, Londres



NATHANIEL HONE

D'après son portrait par lui-même

Galerie des Portraits nationaux, Londres



L'ESPÉRANCE BERÇANT L'AMOUR

Reproduction d'une gravure en manière noire par Edward Fisher

D'après Sir Joshua Reynolds



MARY HORNECK

Reproduction d'une gravure en manière noire par ROBERT DUNKARTON

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



MRS. ARABELLA HUNT

Reproduction d'une gravure en manière noire par John Smith

D'après Sir Godfrey Kneller



LE DR. SAMUEL JOHNSON

Reproduction d'une gravure en manière noire par WILLIAM DOUGHTY

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



MISS FRANCES KEMBLE

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN JONES

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



MRS. MARY KENT

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN DEAN

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



SIR GODFREY KNELLER

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN SMITH

D'après SIR GODFREY KNELLER



TÊTE DE FEMME

Reproduction d'un dessin par Sir Godfrey Kneller

D'après l'original du Musée britannique



LA FEMME AU TURBAN (DITE AUSSI LA MAITRESSE DU MARÉCHAL KEITH)

Reproduction d'une gravure en manière noire par JAMES MCARDELL

D'après ALLAN RAMSAY



LADY ELIZABETH LEE

Reproduction d'une gravure en manière noire par EDWARD FISHER

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



JOHN LOCKHART

Reproduction d'une gravure en manière noire par JAMES MC ARDELL

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



FLORA MACDONALD

D'après le tableau d'Allan Ramsay

Bodleian Gallery, Oxford



LA MADELEINE

(PORTRAIT SUPPOSÉ DE SARAH, DUCHESSE DE MARLBOROUGH)

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN FABER, *le jeune*

D'après THOMAS HUDSON



LADY LOUISA MANNERS

Reproduction d'une gravure en manière noire par VALENTINE GREEN

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



LADY MARY O'BRIEN

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN DIXON

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



NELLY O'BRIEN

D'après le tableau de Sir Joshua Reynolds

Musée Wallace



MRS. ANNE OLDFIELD

Reproduction d'une gravure en maniere noire par EDWARD FISHER

D'après JONATHAN RICHARDSON



LADY CATHERINE PELHAM-CLINTON

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN RAPHAEL SMITH

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



THOMAS PERCY, DOYEN DE CARLISLE

D'après Sir Joshua Reynolds


MSS.

TERESIA CONSTANTIA PHILLIPS (MRS. MUILMAN)

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN FABER, *le jeune*

D'après JOSEPH HIGHMORE



JOHN PINE

Reproduction d'une gravure en manière noire par JAMES MCARDELL

D'après WILLIAM HOGARTH



MISS PLUNKETT

Reproduction d'une gravure en manière noire par Richard Houston

D'après William Hoare



LADY CATHERINE POWLETT

Reproduction d'une gravure en manière noire par John Raphael Smith

D'après Sir Joshua Reynolds



LADY CAROLINE PRICE

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN JONES

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



CATHERINE HYDE, DUCHESSE DE QUEENSBERRY

D'après le tableau de CHARLES JERVAS

Galerie des Portraits nationaux, Londres



ALLAN RAMSAY LE POÈTE

Reproduction d'une gravure en manière noire par George White

D'après William Aikman



MARGARET, COMTESSE DE RANELAGH

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN SMITH

D'après SIR GODFREY KNELLER



SAMUEL RICHARDSON

D'après le tableau de JOSEPH HIGHMORE

Galerie des Portraits nationaux, Londres



MRS. ROBINSON ("PERDITA")

Reproduction d'une gravure au pointillé par WILLIAM DICKINSON

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



JOHN LESLIE, NEUVIÈME COMTE DE ROTHES

Reproduction d'une gravure en manière noire par JAMES MCARDELL

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



JEAN-JACQUES ROUSSEAU

*D'après le tableau d'*ALLAN RAMSAY

Galerie Nationale d'Écosse, Edimbourg



MARY ISABELLA, DUCHESSE DE RUTLAND

Reproduction d'une gravure en manière noire par VALENTINE GREEN

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



JOHN SMITH

Reproduction d'une gravure en manière noire par JOHN SMITH

D'après SIR GODFREY KNELLER



MRS. HANNAH SMITH (MISS SPENCER?)

Reproduction d'une gravure originale en manière noire par John Raphael Smith

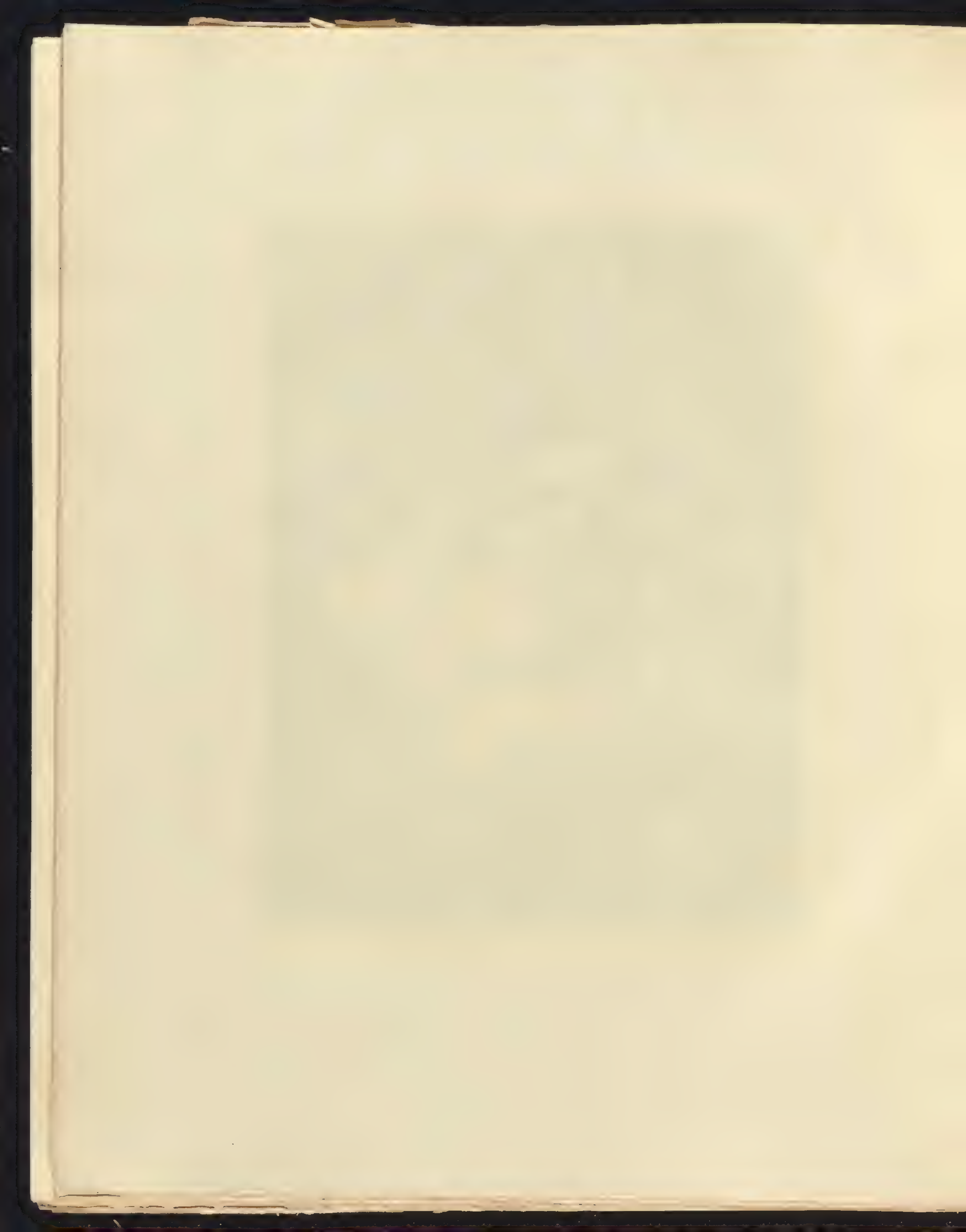


L'AMOUR DÉTACHANT LA CEINTURE DE VÉNUS

Reproduction d'une gravure en manière noire par WILLIAM WARD

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS





LE JEUNE SPARTIATE

Reproduction d'une gravure en manière noire par WILLIAM HUMPHREY

D'après NATHANIEL HONE



LADY CHARLES SPENCER

Reproduction d'une gravure en manière noire par William Dickinson

D'après Sir Joshua Reynolds



LAVINIA, COMTESSE SPENCER

Reproduction d'une gravure en manière noire par Charles Howard Hodges

D'après Sir Joshua Reynolds



LADY ELIZABETH TAYLOR

Reproduction d'une gravure en manière noire par WILLIAM DICKINSON

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



THOMAS TOMPION

Reproduction d'une gravure en manière noire par [illegible]

D'après Sir Godfrey Kneller



ANNE, VICOMTESSE TOWNSHEND

Reproduction d'une gravure en manière noire par VALENTINE GREEN

D'après SIR JOSHUA REYNOLDS



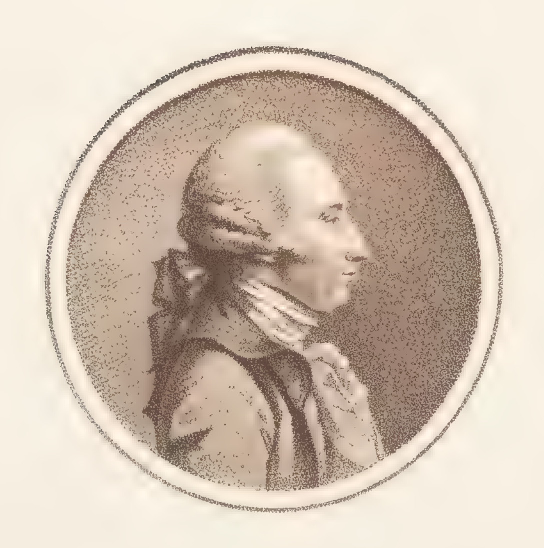
ROBERT WALPOLE ET FRANCIS HAYMAN

D'après le tableau [illegible]

[illegible] nationale des portraits, Londres
































































































































































MSS.

















































